

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

59

ARTE

JAFFÉ: *Some Figure Drawings in Chalk by Guido Reni* -

GREGORI: *Alcuni aspetti del Genovesino* - ARCANGELI:

Gli ultimi naturalisti

Antologia di artisti

Appunti

NOVEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1954

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

MICHAEL JAFFE'

SOME FIGURE DRAWINGS IN CHALK BY GUIDO RENI

OUR understanding of the art of Reni depends to a very considerable extent on understanding him as a draughtsman. Drawing from the living model was for him, as for other members of the Carracci circle, an activity essential to the refreshment of ideas in figure composition. In view of the interesting *Mostra di Guido Reni*, recently held at Bologna, it may be opportune to call attention to a few unpublished figure drawings of his, including some which relate directly to pictures exhibited there.

The *Nessus and Dejanira* [plate 1 a]¹, painted between 1618 and 1621, is surely one of Reni's major triumphs in composing harmoniously figures whose individual actions have been studied from life. The small background figure of Hercules stranded on the shore already suggests that in painting that masterpiece for Ferdinando Gonzaga, Reni had in mind the pose of the *Samson* [plate 1 b]² which he had designed about ten years beforehand for the chimney-piece of Fr. Maria Zambeccari in Bologna. A large figure study in black chalk, a drawing of singular beauty, is in the collection of the Cooper Union Museum, New York [plate 2]³; and it shows a naked youth posed in the studio like a dancer, with his body set to very much the same sway as the *Samson* is given in the hour of his victory. This New York drawing has passed in modern times as 'Italian, 1625-50', but the eighteenth century inscription to Guido Reni, inked over what is perhaps a considerably earlier attribution in black chalk, is not to be doubted. The master's hand is manifest there, both in the finished study of the youth and, behind the block on which his left foot rests, in the lightly noted trial pose of the torso with a more exaggerated bow sideways from the hips.

Apart from the somewhat different disposal of the youth's left thigh, the divergencies of the New York drawing from the painting in the Bologna Pinacoteca are the physical type and the inclination of the youth's head, and the pose of his left arm, which is raised gracefully above his head instead of being bent to hold the drapery to his hip. These other ideas of Reni for the head and the arms are almost exactly

carried out in his figure of Nessus in the Louvre picture; only there the head of the centaur, which reproduces without evident idealisation the features of the model in the New York drawing, is turned as necessary for a sympathetic relation to the other principal figure of the picture, Dejanira; and the hands of the centaur are clasped to pull the scarf which draws her onward by the waist.

The New York drawing, confirms that, in executing his important commission for Mantua, Reni returned for fresh inspiration to his youthful masterpiece, the *Samson*. That statuary figure in paint depends itself, as we may suppose, on a conflation of visual knowledge drawn from the impeccable authority of Hellenistic sculpture and of observation from nature. Indeed besides a study for this *Samson* there must have been a long sequence of other drawings in chalk. These Reni studied for those ideal figures of youthful beauty that appear in his painted work as Christ or Apollo, as Hippomene or St John the Baptist, an heroic series which culminates in the *St Sebastian* of the Bologna Pinacoteca⁴, that marvellously refined recollection of a Michelangelo *Slave* which, as a vision personified, stands bound to a tree of a moonstruck landscape in solitary ecstasy. Faced at the end of the second decade of the century with a new task, the Histories of Hercules, Reni would have been acting fully in the spirit of the Carracci in studying a revision of an earlier creation of his own by renewed contact with humanity.

The New York drawing may be placed tentatively 1619-21. Such a dating, close to the *Nessus and Dejanira* rather than the *Samson*, is in some measure supported by contrasting it with the splendid sanguine drawing, in the Uffizi, of a youth naked to the waist seen from the back [*plate 3*]⁵. This study, although it is drawn with a similar obtuse angularity of outline, characteristic of Reni, which distinguishes his figure style from the much suaver delineation of Annibale Carracci, is nevertheless quite noticeably more Carracesque in feeling for mass and in breadth of conception, even in choice of pose; and so it is to be placed sensibly earlier than the New York drawing, where Reni's personal sense of the refinement of Hellenistic rhythms is more apparent. The Uffizi drawing is perhaps a better indication of Reni's style with chalks during the first decade or so of the century. A drawing which can be set close in date to the New York drawing, as a further illustration of Reni's more melodic and elegant style about 1620, is the

study of *Two figures begging alms*, also in the Uffizi collection [*plate 4*] ⁶. This second Uffizi drawing — which incidentally calls attention to Reni's studies of such violent facial expression as he emphasises in his pictures of *Marsyas flayed by Apollo* ⁷ — displays, like the New York drawing which is apparently of the same model, a flow of gesture which accords perfectly with the language of form used in the *Vienna Baptism* and in the *Dulwich St John the Baptist* ⁸.

However the stupendous vitality of the figure of Nessus may not proceed exclusively from the special preparation of a single life study such as the New York drawing. The existence of another figure drawing in chalk, relevant to the Louvre picture, is implied by a late seventeenth or early eighteenth century copy, likewise in the Uffizi Cabinet [*plate 5 a*] ⁹. This sheet is studied on one side for the figure of a triton. Through the pedantic finish of an academic copy can still be sensed the freedom of an original drawn by Reni on the inspiration of Annibale's designs for the Farnese ceiling; and the head and torso of this copied figure may indeed reflect another life study for the Nessus. In any case we can be confident that some such family of graphic ideas existed together and developed in Reni's mind; and we may note for example how a gesture with arms arched above the head, remarkably similar to that in the New York drawing, is used by him for the tambourine player in the sublime concert of angels frescoed inside the cupola of the Quirinal Chapel [*plate 5 b*].

For the figure of Dejanira the Uffizi possesses a superb original study, also in black chalk, which certainly stands very close to the Louvre painting in the chain of preparation [*plate 6*] ¹⁰. At the side of this Uffizi sheet the folds of drapery below her right breast are particularly studied again, this time in the arrangement in which they make their final appearance in the picture. But, in the drawing, her rear leg is left covered by her skirt and bent back. So a wonderfully swift sense of flight is conveyed. This perhaps Reni could never have recaptured intact in painting a composition which had to relate the movement of a partner to the love dance.

The Dejanira drawing of about 1620 offers one fixed point for placing other studies in chalk of draped figures. An additional point is provided by yet another Uffizi drawing, patently the definitive study for the Angel in the Ascoli *Annunciation* of 1629 [*plate 7*] ¹¹. Here, as in his chalk drawing

of about 1611 for the seated mother in the *Massacre of the Innocents*¹², Reni shows his affinity as a draughtsman to Raphael. He shows also his advance since that earlier drawing in control of the break and stir of draperies, and in exact foreknowledge of their compositional effect.

These observations are confined to a small selection of the surviving drawings by Reni, in chalk, for naked male and draped female figures. No account has been taken here, for example, of the important group of studies, in one or more chalks, made of expressive heads, nor of the figure drawings in pen. The pen drawings can only be discussed properly in an article of wider scope, in relation to his etchings and to the prints of or after his contemporaries and predecessors. But it is hoped that the present publication may assist a full treatment, long overdue, of the range of Reni as a draughtsman and of the place of drawing in his whole achievement.

NOTES

¹ See *Mostra di Guido Reni*, catalogo critico a cura di GIAN CARLO CAVALLI, Bologna. [1954], No 16.

² *Mostra ibid*, No 9.

³ 415 × 250 mm, black chalk on grey paper. The Cooper Union Museum, New York, 1938—88—6876. I am most grateful to Mr E. Maurice Block, Curator, for his kindness in having the photograph made and to the Cooper Union Museum for allowing me to publish this drawing.

⁴ *Mostra ibid.*, No 59.

⁵ 404 × 274 mm, sanguine on white paper. Gabinetto dei Disegni, Galleria degli Uffizi, 12439. I am most grateful to Dottorressa Giulia Sinibaldi, Direttrice, for her kindness in allowing me to publish this and the following drawings.

⁶ 163 × 248 mm, black chalk on white paper. Uffizi, 1578.

⁷ c. 9 *Mostra ibid*, No 26. For this Munich painting there exists a special study in chalks for the head of Marsyas [Windsor 3246] *cf.* Burlington Fine Arts Club Exhibition, London (1925), plate 13.

⁸ *Mostra ibid*, No 18 & 19.

⁹ 320 × 252 mm, black chalk on white paper. Uffizi 20162. *verso*, also apparently a copy of a Guido Reni original shows, from the waist upwards, of a nude youth seated and reaching with his right arm to grasp a ring.

¹⁰ 259 × 373 mm, black chalk on *carta azzurra*, faded to grey. Watermark: standing angel. Uffizi 12447. The existence of this drawing is referred to by O. KURZ, *Jahrb. der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. XI. 1937, p. 217, a fundamental article to which all subsequent Reni studies owe a debt.

¹¹ 362 × 238 mm, black chalk on *carta azzurra*, faded to grey. Squared for enlargement in sanguine. Uffizi 12434. Unfortunately has been used for a tracing; *cf.* reference to this drawing by O. KURZ, *ibid*, p. 218; *cf.* *Mostra ibid* No 44.

¹² *Mostra ibid* No 10 and *Elenco dei Disegni* there No 1.

MINA GREGORI

ALCUNI ASPETTI DEL GENOVESINO

Mi sentirei debitrice verso il lavoro altrui e verso una discussione che ha da essere il più possibile completa e articolata di dati certi, se alla recente ripresa in questa stessa sede, da parte del dottor Testori, dei problemi che suscitò due anni fa la mostra dei pittori della realtà in Lombardia, tardassi ancora a produrre, in vista dell'assunto, almeno una scelta tra le opere di un artista la cui vicenda, in gran parte lombarda, va, suppergiù, tra il 1625 e il 1655 e che, ancora alla fine del Settecento, era, a detta del Lanzi, 'in grande onore in Lombardia'. La ragione supplementare per chiamare in causa Luigi Miradori, il pittore nato in Liguria, tantoché ne ebbe il soprannome di 'Genovesino', una volta stabilitosi ancor giovane nel vicereame spagnolo e precisamente a Cremona, quando non sappiamo, ma certo almeno dal '40, si è che anch'egli può aiutare a far pendere la bilancia verso la parte che, nella contesa, è incline a dare un peso autonomo per più d'un secolo ancora dopo la partenza del Caravaggio a una provincia artistica 'lombarda' che non sia un'abile escogitazione critica, come si vorrebbe far credere, ma invece una vicenda nutrita di idee persistenti, di fatti reali, verificabili.

Del Genovesino si cominciò a parlare quando, alla mostra del Caravaggio, figurò come buon naturalista con la 'Suonatrice' di Palazzo Rosso e quando ci si avvide, sempre a quell'epoca, che la sua sala al Museo di Cremona, messa assieme nel recente, intelligente riordino, sorprende per l'inedita forza spagnolesca: che vuol dire per la naturalezza avventante, per lo spirito picaresco e grottesco, per le coincidenze sorprendenti nella scelta, persino, dei soggetti.

Ammetto che un caso di derivazione precisa, dimostrabile, da una cultura di circolazione europea com'era quella caravaggesca non possa entrare in causa se non lateralmente, mentre si sta discutendo di autonomie artistiche regionali, così come al tempo della 'mostra della realtà' non si fece cenno di alcun altro dei pochi seguaci locali della tendenza, fosse anche il più noto di essi, il Tanzio da Varallo. Ma poichè il Genovesino svolse questa cultura mantenendola viva fin oltre la metà del secolo, esplicando quasi costantemente una capacità singolare di riduzione dei soggetti sacri in pittura di 'genere', toccando di volta in volta icasticità, intimismo,

impaccio, che non è altro se non sprezzatura, la sua portata storica potrebbe, dalle opere, rivelarsi particolarmente notevole. Non è luogo, qui, per indugiarsi a dimostrare che codeste prerogative trovarono buon gioco, e anche stimolo, proprio perché si svolgevano in Lombardia — ed è già entrare di diritto nel vivo della questione — e che vi fu, da parte del pittore, una curiosità ilare e avidissima per tutte le risorse di cui nella regione si disponeva. Ingegnosa lettura dei vecchi testi locali di naturalezza e di verità pittorica, rapido carpire di ogni persistente fedeltà a quelle tendenze si leggono in codeste tele del Genovesino, come in un vario, coloratissimo caleidoscopio degli atteggiamenti pittorici di tutta una regione.

Qui, piuttosto, vorrò limitarmi a rammentarne il peso che poterono avere per i fatti che vennero poi, e per la formazione della pittura popolare italiana, abbozzata col Keil e realizzata dal lombardo Ceruti con altra forza di genio e d'impegno morale. Perché se una scelta vi fu, da parte di quest'ultimo, com'è certo, tra le zone del rappresentabile, e cioè degli argomenti, mi par giusto che anche il Miradori entri nel novero delle sollecitazioni ambientali che giovarono a determinare, in pittura, quella scelta.

*

Ma vediamo di stendere, intanto, la sua scheda personale. Nella mia cronografia ho due date certe, desunte dalle opere: 1639, 1654, nelle quali si restringe la certezza delle sue vicende artistiche. Mancano i termini biografici, né si possono arguire, per quel che riguarda la nascita, da poche notizie in contrasto fra loro. Sappiamo invece dagli scrittori più antichi che la morte lo colse in età ancor fresca, e fu sepolto 'con sontuose esequie' a spese del suo protettore, il castellano delle fortificazioni della città don Alvaro de Quiñones: ciò che accadde certo prima del 1657, anno in cui il protettore era già morto.

Lo spoglio dei documenti ecclesiastici cremonesi, trasferiti, dopo la soppressione, all'archivio di Stato di Milano, è, per ora, impossibile. Solo le carte dello stato delle anime che si trovano ancora nella parrocchia dei ss. Clemente e Imerio registrano, dal 1641, le nascite, l'una dopo l'altra, di una schiera di figli del pittore e tacciono dopo il 31 di maggio 1655: protraendo di poco il tempo dei dati desunti dalle opere. Ne resta ad ogni modo provata la dimora stabile a Cremona; e a Cremona infatti lo si può conoscere bene e

riconoscere come la persona artistica dominante ai suoi tempi.

In confronto all'abbondante storiografia sugli altri pittori locali la comparsa del Genovesino è quasi da vagabondo: 'Venne dunque Luigi Miradori ancora fanciullo a Cremona, povero, abbandonato, incolto, e appena appena iniziato nell'arte'; e sembra di leggere una presentazione romanzata, una biografia immaginaria ricavata dai suoi dipinti. Così ne dà notizia, già avvertendo il silenzio del Soprani nelle *Vite de' pittori ... Genovesi* (che parrebbe perciò escludere la sua presenza attiva in quella città) il manoscritto sugli *Artisti cremonesi* redatto dal conte Giovan Battista Biffi nella seconda metà del Settecento; ignorato dallo Schlosser nella parte cremonese della sua *Letteratura artistica*; ma sulla medesima traccia di stesura e variante integrativa della più nota e anteriore *Accademia de' pittori scultori e architetti cremonesi* dell'abate Desiderio Arisi, che si fa risalire ai primi anni del secolo.

Di questi due testi fondamentali, pure rimasti sempre a Cremona ed ora accessibili nella locale biblioteca, le opere a stampa non tennero conto, dietro il cattivo esempio dello Zaist (a cui risalgono le iniziatrici *Notizie storiche di pittori, scultori e architetti cremonesi* pubblicate postume nel 1774, ma scritte anteriormente al 1757); e tentando le prime classificazioni di scientismo campanilistico trovarono al nostro pittore maestri e scuola nei valori accademici già costituiti, così sacrificando la pregnanza cronachistica dei due manoscritti: e tanto meglio per la primizia indelibata di queste vivaci memorie.

Se ne ricava la sorpresa di un rilevato ritratto di spagnolesca baldanza: 'Fu molto allegro, bizzarro, faceto... suonava bene il colascione tiorbato', 'camminava... per città con berretta rossa coi mostacci alla spagnola e barbetta al mento nella guisa che si vede il di lui ritratto nel quadrone laterale a sinistra dell'altar maggiore della chiesa di San Francesco... rappresentante la moltiplicazione dei pani e dei pesci' (Arisi). Né andrà trascurata la notizia già riferita, dell'amicizia del castellano spagnolo 'il quale oltre la mercede stabilita fecegli gran regali, facendolo operar molto, visitandolo bene spesso, fermandosi a vederlo dipingere alle volte le giornate intere, e tanto se gli affezionò, che seco lo trasse ad operare in Castello facendolo servire di tavola carrozza e staffiere' (Arisi); e 'furono le sue opere di tanta perfezione che si mandarono in Spagna in regalo a quel monarca' (Biffi). Un accenno prezioso, al quale si aggiunge la notizia

di commissioni avute per la Francia, per Parma, Piacenza, Milano e Brescia, e la citazione di opere private lasciata cadere invece dal gruppo 'zaistiano' delle fonti. Vi figura anche la diceria garbata di un'amicizia e di una rivalità fra il Genovesino e Pietro Martire Neri 'che gli era compadre' (Arisi), un cremonese non ignoto agli specialisti di problemi velazqueziani: 'e questi tanto temette la superiorità del Miradori, si racconta, che fu cagione se ne partisse da Cremona spaventato' (Biffi).

Cronaca, come si vede, ma già contigua alle ragioni dell'arte e, mi sembra, più illuminante delle definizioni tentate di discendenze da Panfilo Nuvolone e dai Carracci, elaborate dallo Zaist e dal Lanzi; dove soltanto qualche aggettivo attenua le stesse proposte, dicendo la sua maniera 'franca', 'spedita', 'vera nel colorito'. E abbiamo già citato, del Lanzi, l'unica notizia 'dal vero', di un interesse non ancor spento, anzi, più che mai vivo per l'artista, nel Settecento.

Dopo lo Zaist e il Lanzi, dopo la guida cremonese del Panni (1762) e quella piacentina del Carasi, gli abecedari e le guide ottocentesche nulla aggiungono al già noto, se non la traccia di alcuni spostamenti di quadri. E quando, nel 1899, alcune delle sue opere figurano alla mostra cremonese d'arte sacra, lo Schweitzer, recensendola ampiamente nell'«Archivio storico dell'arte» dell'anno seguente, non trova posto per parlare di esse se non in poche righe, con qualche magro apprezzamento ('assai buon colorito'); ché il gusto di quegli anni era tutto rivolto alle scuole locali del Quattro e del Cinquecento.

Si dovrà, così, giungere al 1930 perché la voce del Thieme-Becker dedicata al Miradori, eliminata la citazione consueta dei Carracci, parli, colpendo nel segno, di influenze caravaggesche, né, per essere anonima, si può sapere a chi si debba attribuirne il merito. Nel 1939, infine, sul catalogo della Galleria di Parma compare l'attribuzione del 'Sacrificio idolatra' e dell'«Adorazione dei Magi» al Miradori, su parere orale di Roberto Longhi: e questi sono da considerare, prima della mostra del Caravaggio e del catalogo critico del Museo di Cremona (1951), gli unici segni di interesse che la restaurazione secentesca degli ultimi quarant'anni abbia prestato al Genovesino, e di cui sia pubblica traccia.

La sorte è stata benevola con la produzione di questo pittore ed è ancora possibile riunire, se non in tutto nel capoluogo, almeno nella diocesi, gran parte delle opere pubbliche citate dalle fonti, e con un seguito serrato di date che va dal

1640 al 1653. Di poco anteriore, una 'Sacra Famiglia', già veduta dal Lanzi in una quadreria di Piacenza e tuttora in quel Museo, con la data 1639: ciò che potrebbe far credere che il Genovesino, prima di stabilirsi nella cittadina lombarda, avesse dimorato a Piacenza. Ma di ciò non è traccia nelle fonti piacentine; anzi, il Carasi, nella sua guida (1780), riporta in nota, letteralmente, la convinzione dello scrittore cremonese Giovan Battista Zaist circa la venuta del pittore, da Genova, ancor giovane a Cremona. Accettata per buona quest'asserzione costante delle fonti letterarie, resta ancora in forse la data di partenza, per dir così, del nostro pittore.

Tuttavia, se è vero che, a Cremona, nel 'Miracolo dei pani e dei pesci' del 1647, il gentiluomo in berretta rossa, che sembra accusare almeno quarant'anni, è autoritratto dell'artista (e sembra confermarlo la presenza, ma con tratti più giovanili, dello stesso modello anche nella gran macchina del 'Martirio di un Santo' che presenteremo fra poco) si può assumere che il Genovesino nacque, probabilmente, nel primo decennio del Seicento.



Anche il gruppo delle opere cremonesi sembra confermarlo ripetutamente. Vi si legge, dai suoi principî, un pittore già formato e, tra le marcature che, pur trasposte in barocco, tradiscono l'origine manieristica, una ancor viva obbiettività che difficilmente si potrebbe attribuire ad un artista nato più tardi, mettiamo sul '20. L'impasto degli elementi sembra rivelare all'origine uno dei molti processi luministici operati sul vecchio e persistente manierismo fin verso il 1630, e appunto perciò lascia aperta la possibilità di rintracciarne una prima fase ancor sconosciuta e svoltasi per almeno un decennio.

Se poi si bada alla riescita personale, vi si ravvisano stimoli di cultura e di verità lombarde misti a ricordi genovesi; e, insieme, quel mescolarsi di vero e di maniera inteso in un modo così illusionistico e, a tratti, deformante, che, per fatti di poco più antichi, avremmo dato per fiammingo e per questi di pieno Seicento meglio si caratterizza dicendolo 'spagnolesco'; qui anzi tra i più 'spagnoleschi' che siano in Italia.

Gli impulsi di verità, le scoperte del reale che appassionarono in vario modo l'Europa dopo il Caravaggio, trovarono infatti in Ispagna sussidio e rinforzo nel realismo fiammingo, di cui il fondo culturale era stato satellite fino al '500 pure

attraversando la fase 'romanista'; e il naturalismo, dal suo formarsi, vi si legò sovente a fini illusori e caricati; o troppo sottili o, addirittura, brutali. Anche nel caso singolare del Genovesino, certi tratti densi di carattere, certe marcature anche troppo spinte fan sospettare alla radice una simpatia per l'occhio nordico, e non disgiunto dai suoi vizi innegabili. Personale fin che si vuole, il risultato: ma, nell'atto di parlarne, come non ricordare le zone lombarde di romanismo, che ancora nel Cinquecento avevano avuto per epicentro Cremona, come non tenere a mente, soprattutto, la bella e spavalda parata di naturalismo a illusionismo ottico che dal 1616 aveva fatto, di ritorno da Roma, e soprattutto negli affreschi del Sacro Monte, il Tanzio da Varallo?

Su questa strada gioverà insistere. Il campo così si restringe intorno ad un gruppo di dipinti, che ho potuto riunire per le indicazioni del Longhi e per rinvenimenti fortunati, dove è all'opera in un breve giro d'anni e su dati in prevalenza milanesi una sola persona; e che sarebbe rimasta, senza il collegamento, soltanto un interessante anonimo da porsi tra il Tanzio (che negli ultimi anni s'era visto a Milano) e la fronda degli allievi del Morazzone (e rammento certi esiti che affratellano intorno al '30 il Cairo giovane con l'affascinante e sconosciuto autore della 'Buona Ventura' alla Galleria Estense di Modena, pittore di poche, ma intense operette). Dopo i primi accertamenti non si tarda a convincersi che, per la datazione induttiva, per la circostanza che due tra codesti esemplari si trovano dall'antico a Cremona, per la coincidenza di sigle evidenti (certe fronde, certi ingorghi di panni, certe insistite desinenze) e che riflettono la stessa acutezza mentale delle opere certe nell'aggredire da un lato i particolari di realtà e dall'altro le giunture anatomiche ancor di maniera, tutto ciò si addice perfettamente al primo tempo del Miradori.

Ma non vorrò rifar qui, ora che è a un dipresso completo, l'intero percorso del pittore. Si vuol solo rammentarlo, ai suoi principî, impegnato nei temi cari ai caravaggeschi, e a quella nuova umanità robustamente adeguarsi, quasi fosse per forza di temperamento. Conosco, di questo momento, un 'Emaus' e un 'San Sebastiano curato da Sant'Irene'.

Nel primo, in mano privata a Cremona e appesantito purtroppo da qualche ridipintura, il protagonista non è più visibile (o non era già morto?) agli occhi dei due pellegrini stupiti, appena scomparso nell'ombra che invade la stanza. Quanto al 'San Sebastiano', anch'esso in un'antica colle-

zione cremonese */tavola 8/*, ci sarebbe stato caro vederlo alla mostra del Caravaggio e dei suoi, ma fu allora impossibile ottenerlo. Un quadro che posto accanto a quello, per certi aspetti, tanto simile del Tanzio (Chiesa-Kress), riesce più rustico e più vero (e dove potrebbe essere già riprova di un precoce passaggio dello Stomer in Lombardia)¹. Il Santo adolescente giace ancora nel bosco, ai piedi dell'albero dove accadde il fatto crudele; e qui vien soccorso dalle due donne: l'anziana, un dedalo di rughe, la giovane, accesa e trasudata, quasi che per caso si fossero imbattute, come il buon Samaritano, nell'infortunato, e non trovassero di meglio, per raccogliere le frecce divelte, che il canestro, buono, invece, per funghi mangerecci e fragole di monte.

Che la corruzione inevitabile seguisse assai presto a questa schietta naturalezza, è quasi certo; e il più delle volte per le pressioni dell'imperante manierismo milanese. Non molto dopo, infatti, deve situarsi quest'altro 'San Sebastiano' */tavola 9 a/*, dove il modello, che deriva strettamente da un esemplare di Daniele Crespi, suggestiona a tal punto la pratica pittorica della presa dal vero, da imporle una prestezza, pur nella verità del lume, anche troppo accentata, e con un risultato, quasi, da romanista, se possibile, 'post litteram'. Ricordi del Cerano e di Daniele, levigate finenze e forzature fisionomiche sono in due quadretti compagni a Parma (n. 40, 42), con la 'Deposizione' */tavola 9 b/* e l' 'Adorazione dei pastori'. La prima, del resto, è in rapporto preciso con il quadro di Daniele al Museo di Budapest, che Giuseppe Longhi, nell'incisione che ne trasse, datò 1626: una opera 'del suo genere grazioso', come allora si diceva; e che poteva piacere, per il gruppo delle Marie, in tempi di neo-manierismo settecentesco a Giuseppe Maria Crespi e al Bencovich. Ma nel quadretto parmense è ben diverso il modo semplificato d'impressione senza disegno che fa emergere le figure dal fondo, ben altro è l'occhio con cui è scrutata l'ombra portata sul costato del Cristo, la gola scoperta dalla luce, il 'sottinsù' a valori invertiti del viso, dove è un parallelo delle meditazioni morazzonesche (ma tocche di naturalismo) delle opere giovanili di Francesco del Cairo ('Sogno di Giuseppe' di Berlino). E sebbene questa fase non produca, per lo svolgimento del pittore, nella direzione che vorremmo, non si è potuto a meno di rammentarne qualche esemplare per chiarire i successivi passaggi e, di conseguenza, le attribuzioni che rischierebbero certo di disorientare il nostro lettore. La data più probabile che porremmo alla sua conclusione

potrà cadere intorno al 1630, quando è già in atto la crisi della civiltà artistica prodotta dall'estremo manierismo milanese, e per causa, non in piccola parte, della materiale, fisica scomparsa dei suoi principali protagonisti. A questo punto s'intende che un pittore, come il Genovesino legato solo lateralmente a quell'ambiente, cercasse nuovi contatti e, per avventura, verso zone più libere e più accordate alle proprie qualità e aspirazioni personali.

Come se avesse voluto emanciparsi dai limiti che la cultura milanese rischiava d'imporgli, e che impose, di fatto, ai suoi più stretti aderenti, una grossa svolta si verificò nelle vicende del *Miradori*, per dar luogo alla sua stagione più intensa. Di qui in poi, fino alla 'Sacra Famiglia' piacentina che porta, finalmente, una data sicura (1639), direi che ad ogni opera che si ritrova (e alcune, fondamentali, si son recuperate di recente), ci si stupisce di ravvisarvi un nuovo pensiero, una diversa direzione di interessi culturali; per concludere che tutte non sono che variazioni, sperimentali e ingegnose, di un'unica, costante preoccupazione di rapporto col vero. E poiché soprattutto il mutamento non suggerisce un lasso di tempo troppo esteso, non saprei spiegarlo se non con una serie di viaggi in zone non lontane. A Mantova, già morto il Feti, erano però ben vivi i suoi esempi, così precocemente avviati verso un campo visivo più aperto, verso un pieno, fondo respiro cromatico. E mi domando ancora se non va posto a questo punto il contatto, certamente avvenuto, con l'ambiente genovese. Che cosa esso potesse significare per il *Miradori*, s'intende rammentando che a Genova, dopo la collimazione con gli interessi dei milanesi nei primi due decenni del secolo, s'era battuta una strada ben diversa, quella, cioè, del pittorico integrale, a cui era stato punto di partenza pure qualche stimolo caravaggesco. Tra le persone di primo piano, lo Strozzi e l'Assereto, impegnati ancora nella concitazione espressiva del manierismo, ma senza apparenti fratture, dominarono il quadro a furia di accrescimenti tonali ed esaltando la 'bella materia'.

E si son citati gli artisti più legati al punto di partenza milanese, come quelli che potevan riuscire più congeniali al nostro pittore. Un preciso rapporto con l'Assereto è infatti nel 'Sacrificio idolatra' /*tavola 10*/ della Pinacoteca di Parma, già attribuito al *Miradori* dal Longhi. Nell'impianto, nel contrappunto spiritato delle mani e dei gesti, certe note lilla e gialline suonano ancora manieristicamente accanto alla

macchia accesa del padiglione, alle bellissime intensità pittoriche locali: giusto con gli stessi contrasti tra cui oscilla anche la poetica del pittore genovese. E tuttavia crediamo che qui la parte naturalistica vinca, al confronto, di qualche punto. A badar bene, la legatura di quel groppo umano affannoso e inestricabile sotto la furia del temporale che solleva, mulinando, un polverone rossiccio, s'allenta, e molti fili sfuggono a quella intellettuale, capziosa regia. Restano intatti, accampati sul primo piano in un estroso e toccante abbandono zingaresco le donne fruste dai profili divorati dall'ombra, il pellegrino avvolto nel suo mantello, gli oggetti del sacrificio. Ma sarebbe arrischiato trarre qualche conclusione soltanto da questi brani, isolati come semplici pezzi di 'genere', e in cui è riposta, ancor più che la qualità acuta dell'occhio, l'umana simpatia del pittore.

Se mai, si potrà dir subito che certi tratti d'umor locale erano in grado di alimentarla. In primis, il clima prodottosi fra gli allievi del Morazzone; misto, da un lato, di naturalezze, come se qualcuno fra loro rimeditasse seriamente la lezione caravaggesca, e dall'altro di sottigliezze sensitive e umbratili, così da far pensare a remoti moventi lombardi. Allora infatti Francesco del Cairo andava rivelando, sotto la violenza indiscreta della luce, privatissime intimità e inflessioni zingaresche. Ma, di quel momento, l'opera più indicativa è la 'Buona Ventura' della Galleria Estense di Modena (e da veder riprodotta nel catalogo del Pallucchini a figura 182), che insieme a poche altre gravita da tempo attorno al nome del pittore di Varese, senza potervisi definitivamente sistemare, differenziandola proprio una spiccata evasione dalle ellissi compositive del manierismo a cui il Cairo è fedele in quella fase. Il formato esiguo si collega alle tendenze estreme del caravaggismo, che a Roma in quegli anni Van Laer e Cerquozzi — e sulle esperienze già tentate nella cerchia di Elsheimer e Saraceni — ormai affidavano ai quadri di minor formato. Le ombre divorano i profili senza più contorno, o definiti per pochi tratti essenziali, il fare macchiato trasuda fisicità dalle carni, dagli arti enfiati: tutte cose viste, si direbbe, con occhio pietoso. Anche l'intonazione dei colori è sommessa, e la dosatura 'intimistica' delle ombre non ha riscontro in quegli esemplari romani...

Nessun dubbio che codesto partito poteva trasmettere, a chi sapesse intendere, una soluzione del caravaggismo più moderna e aperta a nuovi svolgimenti, giusto come accadeva a Napoli con Aniello Falcone, e che in Lombardia poteva

essere, ed era, infatti, un'altra prosecuzione, su basi nuove, delle locali 'tendenze' del Cinquecento.

Nel ritratto si modificò il tipo caro a Daniele Crespi, con una scoperta del soggetto, con una caratterizzazione puntuale e, quasi, autobiografica, a cui dovette insegnare qualcosa, chi sa, ancora la ritrattistica di Lorenzo Lotto. Uno dei più antichi esemplari della tendenza, e del medesimo autore della 'Buona Ventura', è una 'Testa di giovinetto', apparsa nel 1930 in un'esposizione americana con l'attribuzione al Caravaggio², dove persino il ricordo di un riflesso fisico, colto in qualche opera giovanile del Caravaggio sul tipo della 'Medusa', versa in romanzesca psicologia. Il medesimo precipitato sentimentale è in certi ritratti di Francesco del Cairo (e uno di essi, mostratomi dal Longhi, è a Firenze, nella collezione Giugni), sorpresi in una folla di pensieri, nella labilità di un umore umbratile, transeunte. Ancora si ravvisa, a tratti, in alcuni momenti felici dei Nuvoloni, come nel 'Ritratto di Famiglia' di Carlo Francesco a Brera, e il 'Fortunato Vinaccesi' alla Tosio Martinengo di Brescia riferito a Giuseppe.

Senonché il gusto della capitale lombarda, che, dopo l'esperienza manieristica rigidamente controllata dall'accademia borromea si avviava ormai al barocco d'impronta vandyckiana, non poteva che prestare mediocre interesse a codeste aperture. Se qualcosa se ne ritenne, si può esser certi che fu al di fuori delle mura milanesi. E si vorrebbe cioè concludere che l'impulso iniziale e caravaggesco per una seria pittura di genere, che gli stessi inventori, compreso l'autore della 'Buona Ventura', finirono in breve per soffocare, fu raccolto a Cremona dal Miradori.

S'è appena cominciato a tener conto delle risorse che la provincia lombarda tenne in serbo in quel secolo, ma, a perseverare, molto ancora si troverebbe, anche senza toccare Bergamo che, col Ceresa e il Baschenis (i quali pure avevan dovuto mettersi al riparo di una qualche 'specialità'), è l'austera roccaforte, e il paradigma delle resistenze locali di fronte alle culture di volta in volta dominanti della capitale.

Mi son già provata altra volta (in 'Paragone', n. 9), né voglio ripetermi, a circoscrivere quell'ambiente e quella schiera d'artisti (a cui non mancarono d'associarsi, all'occasione, anche i pittori di città), cui toccò di adempiere il compito edificante e perciò divulgativo e di larga consumazione, affidato in quei tempi alla pittura dei Santuari lombardi. E si son già chiariti i passaggi che portarono, dal-



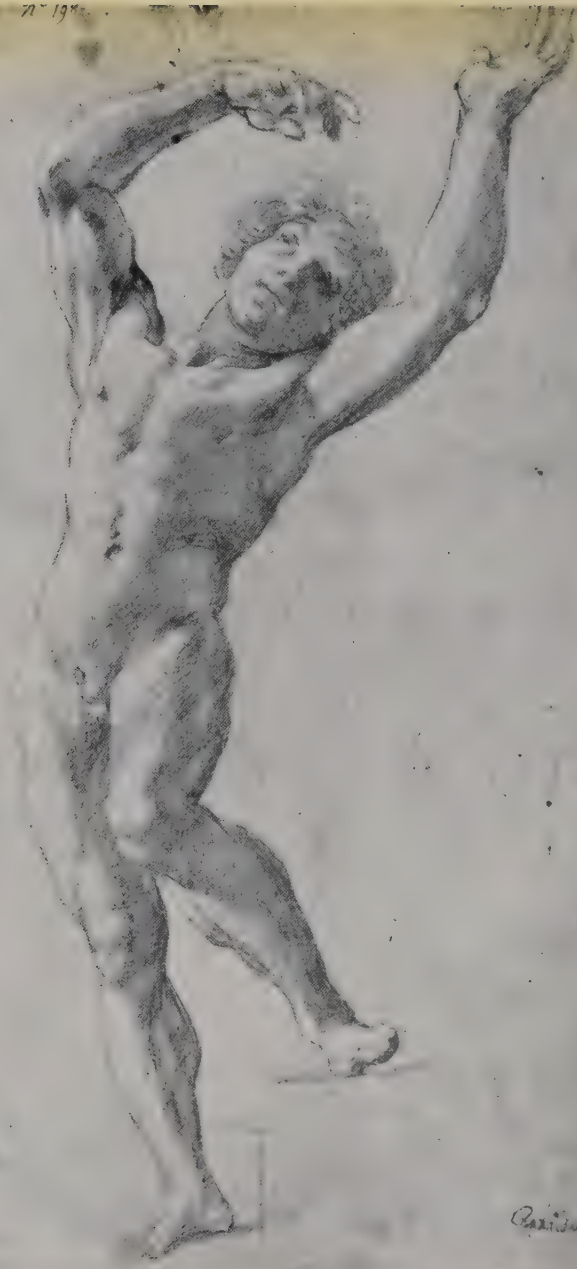
1 a - G. Reni: 'Nesso e Dejanira'

Parigi, Louvre

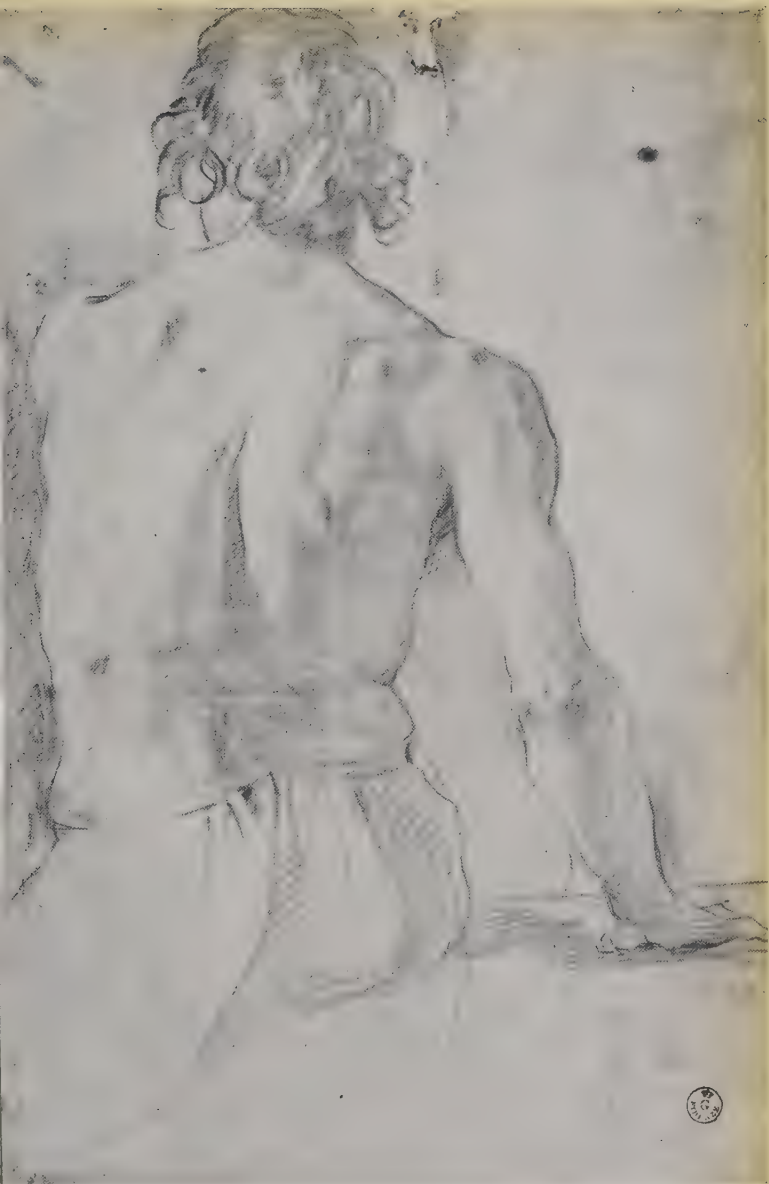


1 b - G. Reni: 'Sansone'

Bologna, Pinacoteca



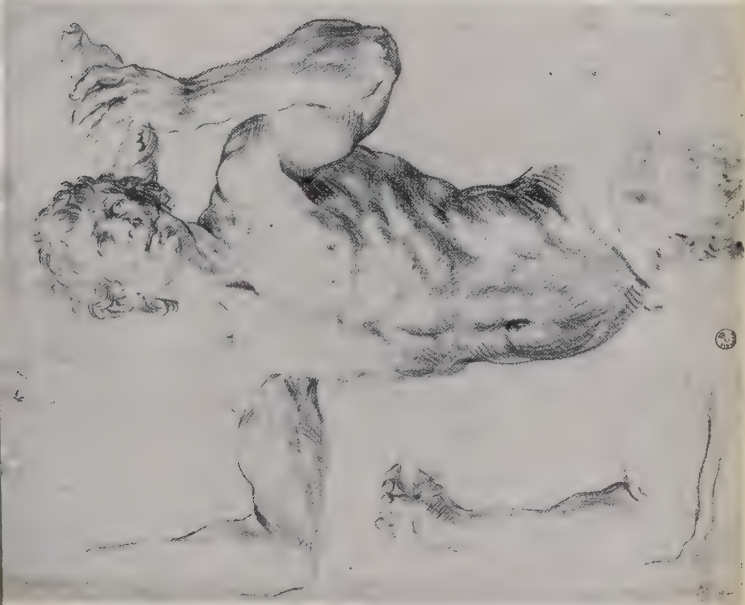
Giovanni Stanetti



G. Reni: 'Giovane a torso nudo'

Firenze. Uffizi



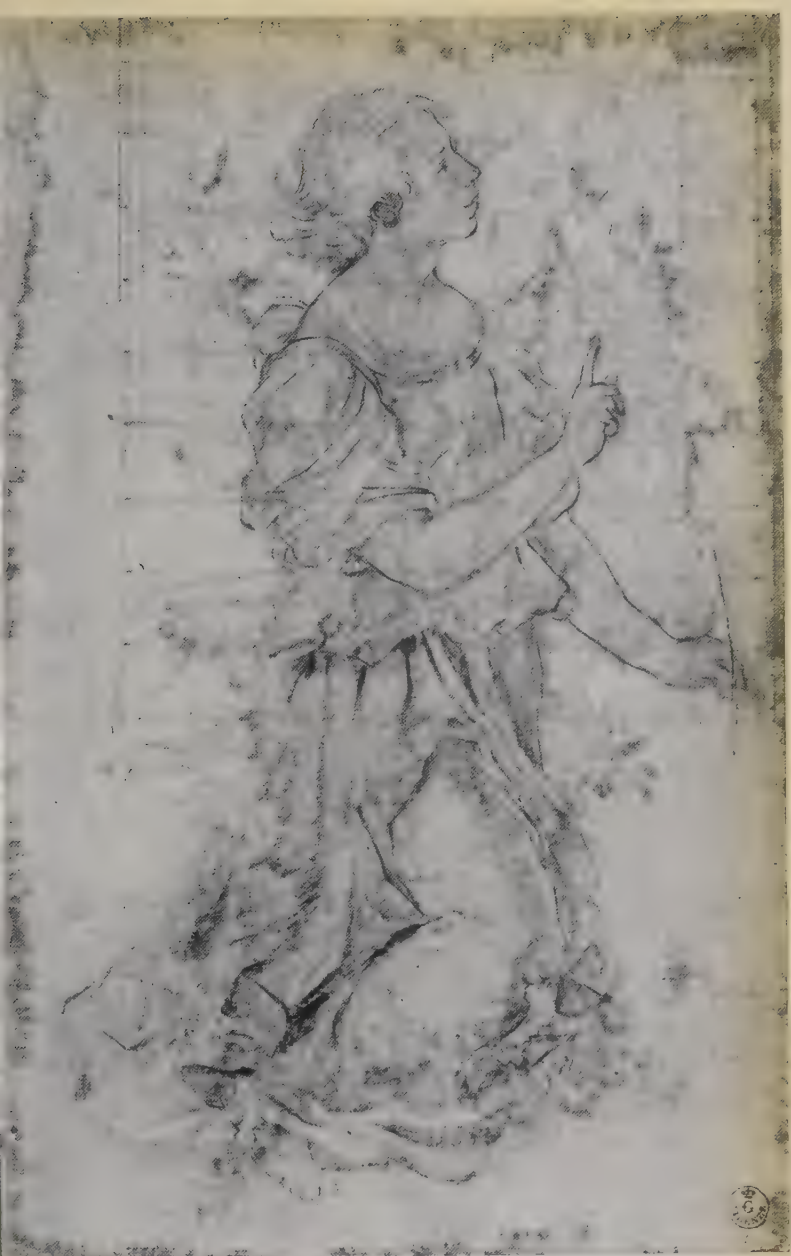


5 a - da G. Reni: 'Tritone'



5 b - G. Reni: 'Angelo col tamburello'







8 - 'il Genovesino': 'San Sebastiano curato da Sant'Irene'

Cremone, coll. privata



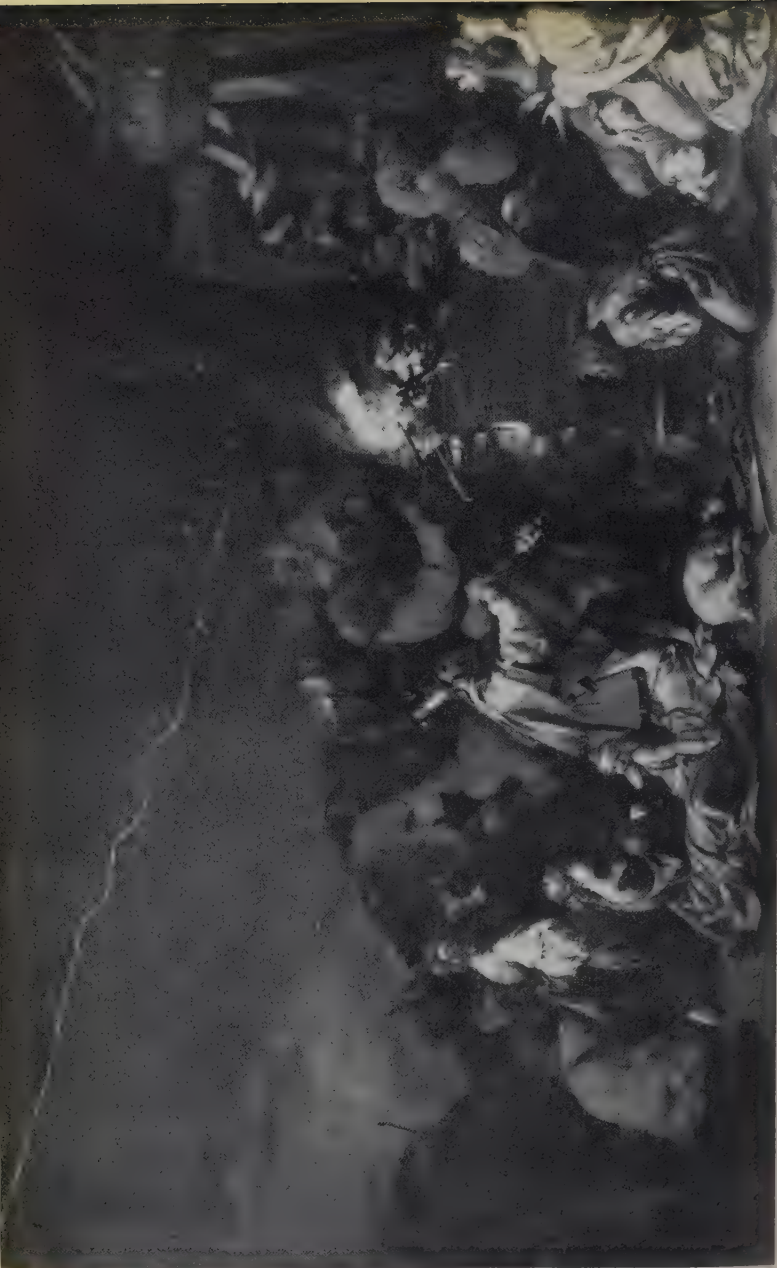
9 a, b - 'il Genovesino': 'San Sebastiano'

Milano, coll. privata



'Deposizione'

Parma, Gall. Nazionale





· 'il Genovesino': 'Martirio di un Santo'

già a Firenze, Coll. Borg de Balzan



12 - 'il Genovesino': 'L'Angelo custode'

già coll. del Re di Romanu'

l'ultimo decennio del Cinquecento, alla congiunzione della cultura pittoresca e popolare della controriforma di stampo toscano con lo spirito locale di propositi affini. Ne sortì una sorta di naturalismo diminutivo, accostante e cattolico, e fedele all'osservazione del vero; d'interessi limitati, se si vuole, ma non per questo meno esteso, per il diffondersi delle divozioni a sfondo miracolistico che le calamità dei tempi avevano provocato.

Negli anni in cui lavorava il Miradori, codesta cultura, comparsa dapprima nelle regioni dei laghi e in seguito diramata, aveva un esponente assai brioso nel cremasco Gian Giacomo Barbelli; e, all'inevitabile incontro, il Genovesino fece sue quelle capacità di evocazione ambientale, quella vivacità episodica e pittoresca, ma servendosene con tanto maggior mordente e fermezza d'atmosfera.

E poi che s'è detto quel che si doveva, torniamo alle opere del nostro pittore. Nella collezione fiorentina Borg de Balzan, che andò all'incanto a Roma nel 1894, figurava una tela di grande formato e di destinazione certo chiesastica, con il 'Martirio di un Santo'; e poté esservi attribuita al Velazquez per la ragion principale che il cartellino, ancora distintamente visibile nella riproduzione del catalogo /*tavola 11*/ e che recava probabilmente la firma del pittore, non era più decifrabile; non restando così al quadro che il suo generico sapore 'spagnolesco'. Non v'è nemmeno bisogno di insistere che qui si tratta, invece, del Genovesino. Vi compare intanto per la prima volta, nel giovane in berretta, l'autoritratto del pittore, che tornerà, più anziano, nel 'Miracolo dei pani e dei pesci' a Cremona. Quanto poi alla composizione, essa fa il ponte sulle correnti, tra la Lombardia e il Veneto, che dal Feti giungono al Maffei; ma, al confronto, che diversa evidenza, che vivida prospettiva. E se la quinta d'ombra perspicua dell'androne, induce ad esclamare persino il nome del lombardo Codazzi, direi che il suo ufficio, qui, sia di consegnare, più che all'esecuzione del giustiziato, ai popolani che vi assistono, nell'evidenza del controluce del primo piano e mescolati come vien viene agli sgherri spagnoli, una lucida verità da romanzo picaresco.

Un 'Angelo Custode che indica al suo protetto la Trinità e l'inferno' /*tavola 12*/ era un tempo nella collezione del re di Romania e ivi assegnato dal vecchio catalogo allo Zurbarán. Il Mayer, nella *Storia della pittura spagnola* (1922), l'aveva, invece, avvicinato allo spagnolo Pereda, sebbene poi, dieci anni dopo, nella voce del Thieme-Becker, trala-

sciasse di rammentarlo. L'accostamento, benché errato, non è privo d'interesse, distinguendosi questo pittore per una singolare immaginativa, mescolata di autentiche naturalezze e di curiosità saporite e divaganti; e nondimeno occorre osservare che la trattazione, col committente in abito scarlato da confratello, inginocchiato vistosamente a esplorar gli empirei spalancati, è qualcosa di più che un'illusionistica 'agudeza'; e, per l'interesse ritrattistico, da non spiacciare al Ceresa sebbene il bergamasco, quadri di chiesa così arditi, non ardisse di farne. E non parliamo delle sottili osservazioni di 'valori' che nei bianchi dell'angelo, tanto vicini a quelli della 'Suonatrice' di Palazzo Rosso, sono davvero degni dello Zurbarán.

Così, l'elenco dei 'Falsche Spanier' da restituire alla Lombardia viene ad accrescersi del Miradori: e le rettifiche da fare non mancano, com'era da aspettarsi, anche nell'ambito del ritratto.

A Cremona, del resto, dove i Campi e l'Anguissola avevan saputo guardare non indegnamente al Moroni, non s'era smarrita la predilezione per codesta 'specialità'; che dopo episodi di poco conto si ritrovava con prerogative immutate, intorno al 1630, in Pietro Martire Neri: il pittore cui toccò più tardi la gran sorte di collaborare col Velázquez a Roma ai tempi del papa Doria³. In gioventù il Neri aveva lavorato per vent'anni per la corte dei Gonzaga, arrivandovi probabilmente ancora in tempo (poiché era nato nel 1601) a conoscervi il Feti. È questa, difatti, la principale ascendenza che si legge, pur tra le incertezze di un temperamento assai mediocrementemente dotato, nelle operazioni sacre che ancora si trovano in Lombardia tra Mantova, Pavia e Cremona. E non sarà certo per il peso, assai limitato in verità, da concedergli nel quadro di quegli anni, che si rileva com'egli fosse invece, diversamente orientato nel ritratto; ma perché la constatazione è indicativa anche per la tendenza che, in perfetta concordanza di tempo, si stava configurando a Bergamo in una ben più vigorosa 'specialità'. Un esempio notevole, il massimo che potesse darci il pittore alla data che vi è iscritta, il 1633, mi venne indicato dal Puerari nel 'Ritratto di Sigismondo Trecchi', ancora in un'antica collezione cremonese: dove il Neri si attiene a una tenuta che modifica i modelli attuali di Daniele Crespi con una severità arcaizante, con una diligenza più sottile.

E non che, nel frattempo, codesta pratica del ritratto, amata al pari di una consuetudine di casa, avesse tar-

dato, a Cremona come a Bergamo, a colorarsi del costume spagnolesco; e la verità indagata a farsi più esibita, e persino insolente. Non è difficile vedere ancor oggi, nelle soffitte dei palazzi nobiliari, nelle ville ormai sdotte, le enormi larve di un antenato che fu soldato, di un magistrato che fu influente, più grandi del vero, più vere del vero. E che il Genovesino vi intervenisse, con superiorità trionfante, per quelle sue capacità di amplificazione, ma corposa, convincente e da toccar con mano, non si stenta a immaginare. Per conferma, il Biffi rammenta infatti i 'Ritratti di alcuni principali ministri, di dame e cavalieri della Patria in varie bizzarre e capricciose invenzioni come quello di don Alvaro di Quinione, Governatore e Castellano di Cremona in atto di inventare fortificazioni, e di molti ufficiali spagnoli', e ancora: 'il ritratto d'uno della /mia/ famiglia vestito alla spagnola, ma colli attributi di Davide, la fiomba, la spada e la testa recisa del gigante'. E non è un caso che tra i pochissimi esemplari che ne conosco, uno ne spicchi di quella particolare specie di parata tra spavalda e intimidatoria, che sono i ritratti militari.

Il personaggio, di gran levatura /tavola 13 a/ è, come dice una scritta, il principe milanese Gian Giacomo Teodoro Trivulzio (1596-1656)⁴, che fu l'eminenza grigia del re di Spagna nel Vicereame, ambasciatore dapprima, fatto cardinale nel 1629, senza che la porpora gl'impedissero di dar seguito alla carriera delle armi. Tristemente famoso, infine, nel 1647 per la repressione dei disordini che si ebbero in Sicilia negli stessi giorni della rivolta di Masaniello. Troppo facile sarebbe dir subito che il Trivulzio non aveva trovato a Milano chi lo contentasse, non essendovi da scegliere che tra il punto di vista troppo casalingo o quanto meno provinciale dei due Nuvoloni e il temperamento, pur esso inadatto a quelle pompe, di Francesco del Cairo. Ma è certo che, con questo ritratto del Genovesino, dove la concentrazione fisionomica punta su di un temperamento crudele e duttile insieme, egli poteva gareggiare in effigie e, quasi stavo per dire, incutere alla pari con qualsivoglia dignitario spagnolo. Ancora, mi son sempre immaginata che potesse appartenere alla colonia spagnola di stanza al presidio di Cremona questo 'ragazzo' in spadino e speroni /tavola 13 b/ che si atteggia su di un fondo d'orizzonte così aperto, da far intendere che staran poco a comparirvi i vapori di qualche battaglia delle prossime guerre. Del ritrattino, che apparteneva alla collezione Cook, attribuitovi a Juan Rizi e dal Mayer, invece, nella *Storia*,

ad Antonio del Castillo, pare esistesse una replica fedele nella raccolta milanese di Don Guido Cagnola; e già questo soltanto potrebbe indicarne la provenienza lombarda, se non si riconoscesse a sufficienza il modo proprio al Miradori d'intagliare, a forza d'ombre, i panni, e quella grana di cose — l'acanto del capitello, la pietra scheggiata, i frutti — sgretolate dalla luce smagliante. E non è senza importanza che questi due esemplari (il primo si può avvicinar agevolmente al quadro già Borg de Balzan), si scalino quasi certamente nello stesso decennio in cui, poco distante, il Ceresa dava fuori, d'intesa col liutaio Baschenis, intavolature di giustezza indicibile: come ci rammenta, soprattutto, la fermezza dell'impianto luminoso e tonale del ritrattino Cook.

; Che quella bella vena di veridicità, disponendo culturalmente di una tastiera più estesa, lungi dall'applicarsi soltanto alla presa di posa, al taglio specialistico del ritratto, pensasse di allargarne il campo per sconfinare nel quadro di 'genere', è cosa assai verosimile; e ne è prova convincente questo 'Miracolo per un neonato' /tavola 14/. Non occorre suggerire al lettore attento che qui il prodigio avviene senza interventi e segnali celesti, limitandosi ad indicarlo, a dar la spiegazione dell'opera in chiave di soggetto sacro, soltanto il santo Cardinale in preghiera sullo sfondo (e che potrebbe essere, se non vi ostasse il fatto d'esser rappresentato con la barba, il Borromeo). Vi assistono invece i medici increduli, in robone e berretta, e le donne di casa.

Conosco l'opera che riproduco, soltanto nella fotografia fornitami dal Longhi, e nondimeno non si fatica ad intendere che la fattura sciolta e corsiva è quella di un quadro 'terzino' (ne trovai in seguito una replica che è infatti di quella misura: e qui il miracolo, post-mortem, viene operato dal Santo che, lungi dall'intervenire dall'alto, è raffigurato sul camino, in effigie e... in cornice!). Dopo la 'Buona Ventura' modenese, e il suo significato per l'inserzione nell'ambiente lombardo delle postulazioni della pittura naturalistica a formato minimo e a soggetto popolare, ecco un altro documento importante per la storia dello svolgimento di quelle tendenze nella regione. Non dubito, del resto, che il Genovesino si controllasse anche direttamente su esemplari di prima mano, e propriamente romani, di facile circolazione, come può bene intendersi, per la loro stessa misura. Quadri 'popolari' e che, nei decenni in cui ebbe ad operare il Miradori, non potevano che rientrare nel genere 'bamboccianti' (e magari con qualche collusione col Feti), egli ne fece, infatti,

certamente. Ai biografi che riferiscono d'averne visti (il Biffi parla di 'mascalzoni che mangiano ricotta, oppure villani col gozzo, il gobbo, deformatissimi' e di 'alcuni buffoni che mangiano, altri che giocano') lasciamo il pregiudizio di credere, come fecero, che queste fossero le sue operazioni ancora malcerte e giovanili prima di salire ad un grado di pittura più elevato. Difatti vedremo il nostro pittore, e nemmeno tanto presto (nel 1647), interpretare il soggetto della 'Moltiplicazione dei pani e dei pesci' in modo assai più 'naturale' e picaresco di quanto non avesse fatto il Feti a Mantova, più di vent'anni prima.

Ma il 'miracolo' offre qualche altro spunto di riflessione. Le capacità di 'tranche de vie', d'incontro quotidiano, della pittura 'barona', e la disposizione che in Lombardia s'era manifestata nel ritratto sono qui conciliate; e l'accordo fa risalir l'opera dal rango della 'pittura inferiore' a una formula casalinga e, in definitiva, borghese. Questo significava annullare o almeno diminuir di molto la distanza frapposta allora in Italia, con lo stesso rigore delle divisioni di classe, tra la pittura di 'genere' e quella d'altra destinazione. Anche senza voler sconfinare in considerazioni di struttura sociale, si dovrà prender questo segno di minore intransigenza per quello che vale, specie se si rammenta lo sbocco che i quadri 'terzini' ebbero altrove: in Olanda per le richieste di una borghesia in progresso e in Spagna nell'ambiente dove s'era portata innanzi, fin oltre la metà del secolo, la pratica naturalistica: quello, cioè, del Velázquez. E poi che s'è citata la Spagna, si aggiunga che il modo con cui è trattato il soggetto devoto non sarebbe senza la tradizione di novellistica pittorica della controriforma, a cui il Genovesino non aveva mancato, infatti, di attingere nei suoi esiti lombardi, e diffusa anche colà sugli esempî toscani; né senza quelle capacità memorative, da 'ex-voto', che sapevan rievocare un fatto miracoloso realmente accaduto e, come diceva, il Porta, ogni sua 'circunstanza'. E quest'ultimo tratto concorre non in piccola parte a dare all'opera quel carattere così intensamente spagnolo, da 'bambocciata' velazqueziana.

Un tessuto, insomma, di coincidenze e d'inclinazioni, di cui, per quanto analizzato, non si scoprirà mai completamente il segreto. Accanto al brano, vivido come un 'entre-més' cervantino, degli 'hidalgos' sospesi nell'attesa e nei loro ironici pensieri, sta la piccola lavorante di tombolo, uno straordinario pezzo di 'genere' dove l'intonazione lombarda filtra ancora dalle 'tendenze' confidenziali e casalinghe del

Cinquecento e che, senza indebite forzature, non può non richiamare i nuovi, analoghi soggetti, diffusi, poco dopo, dal Keil.

E il doppio riferimento calza anche per la 'Sacra Famiglia' del 1639, per le opere cremonesi che la seguono da vicino, e di cui occorre far parola a questo punto. L'atmosfera fermentante del fondo nella prima, il cerchio sentimentale attorno alle figure con quella carica di umor grave e ironico giungono a richiamare nomi precisi nell'ambito spagnolo, come quello di Antonio del Castillo; l'Immacolata Concezione' della Chiesa principale di Castelleone (con la prima data, 1640, di tutto il gruppo cremonese) è un quadro che, se non fosse in un paese di Lombardia, passerebbe certo sotto nome spagnolo, ristretto com'è ad un significato rigidamente votivo, e tuttavia col grato sapore di un'offerta populesca. Eppure, l'ombra che s'infosca intima, il modo senza compiacimenti di colorare ora quella grazia infantile, ora questa saporita floridezza, non possono intendersi che in accezione intensamente locale. In che modo, e in che direzione soprattutto, quest'accezione fosse in grado ormai di fissarsi e configurarsi nell'opera del nostro pittore, è quello che importa specialmente di chiarire.

*

Senza fallo viene il momento che un pittore, quando sia vero artista, è soltanto se stesso e somiglia, se mai, soltanto a qualcuno che verrà dopo di lui. Assunte su di sé, lasciate dietro le spalle la formazione milanese e le esperienze d'altra specie, il Genovesino è adesso al suo meglio. Dopo aver costeggiato il Ceresa, simpatizzato, analogicamente, col Baschenis, egli prevede in modo clamante dei fatti precisi, degli esiti a venire nella pittura circostante e che, dunque, non sarebbero stati tali senza il suo contributo.

È un caso singolare e fortunato che il complesso dell'attività pubblica che il Genovesino ebbe a svolgere a Cremona, dal '40 fino alla fine, sia rimasto, per la più parte, nel luogo d'origine, restituendoci così, con poco sforzo, e quasi per intero, il significato della sua presenza. Subito ci si avvede che la Cremona secentesca e 'manzoniana', che pure ci fu, non si può nemmeno immaginare, non sarebbe senza di lui; che se quel repertorio d'immagini liberamente icastiche, di ardite sprezzature, di scoperte di verità, sia pur mirabolanti e travolte dall'onda del ductus che vuol esser barocco, oggi ha ancora un grande spicco e fa massa (così come il ciclo

cerutiano di Padernello racchiude ancora, così legato nella sua interezza quasi completa, tutto il suo tragico e implacabile memento), esso non poteva, quand'era fresco di vernice, non diventar famigliare a chi fosse direttamente interessato ad un'arte sinceramente popolare.

E c'è di che provarlo. Due telette d'una serie di 'San Carlo' con la data scritta a tergo del 1642, son state ritrovate di recente da don Franco Voltini, dopo ch'erano sempre state citate nella chiesa omonima, oggi soppressa. E se qui si vuole fornire soltanto un particolare /tavola 15/ della 'Nascita del Santo', con le casigiane in faccende ai piedi del lettone rossopepe, nonché per le ragioni della cattiva conservazione dell'insieme, è perché, così isolato, esso punta direttamente sulle scene d'intrattenimento plebeo del Todeschini. Ancora prima della metà del secolo, qui sembra aprirsi l'imminente interpretazione, popolare e negromantica, che del Feti e dello Strozzi si stava inaugurando tra Veneto e Lombardia per mano di pittori come il Bellotti, il Carneo e gli altri rammentati dal Longhi nel noto saggio del 1938 a contorno di Monsù Bernardo, rimasto in alta Italia esattamente dal '51 al '56. In tal senso, infatti, parla anche la citazione che qui si ravvisa nella donna col fuso, da qualche invenzione delle più zingaresche dello Strozzi, sul tipo delle 'Parche'.

Di più, la giustissima limitazione di questi pittori, portatori d'innegabili novità, ma amanti della troppo bella materia, e poi la distinzione e la distanza, posta in termini precisi quando si trattò di fissare i confini della 'mostra della realtà', tra il Todeschini, amante del caratteristico troppo spinto e la semplice e potente verità che sarà del Ceruti, è un'alternativa che riguarda, come segno dell'epoca, anche il Miradori. Ma perché il suo problema non è propriamente il medesimo, e in taluni tratti va oltre il significato di quei pittori, occorre affrontarlo dal principio. Non sarà sfuggito, intanto, che nella 'Nascita di San Carlo' il formato diminutivo incoraggia ancora certi vezzi desunti dal manierismo milanese, nel balenare lucido e metallico dei lumi sulle superfici emergenti, nei tocchi brillanti e maestrevoli. Una facilità, tuttavia, che se fa prevedere la sprezzatura per burla del Cipper, non manca di addentrarsi più a fondo, sia pur di passata, sia pure per iperbole, nelle verità differenziate di una sottana di panno ruvido, di un corsetto consunto. E le alternative continuano, a tutto vantaggio della pittura. Nello stesso anno il Genovesino ripete la medesima invenzione per i monaci olivetani di San Lorenzo, in un quadro di maggiori

dimensioni con la 'Nascita di Maria', che ora si trova al locale Museo (ed è riprodotto nel catalogo del Puerari a figura 217). E similmente, ma con più evidenza illusionistica, e con figure a grandezza naturale, l'episodio marginale del bagno della neonata guadagna ed occupa il primo piano. Quando non disturbi il frizzo barocco che agita la corolla della fante ritta accanto al fuoco e che articola i recipienti di rame di decorazioni bizzarre, qui è all'opera una sorta di passione per l'oggetto ingrandito, isolato. Una scelta dei gesti quanto più icastici e consueti, tanto più ignoti alla pittura (come quello della levatrice che prova con la mano la temperatura dell'acqua approntata nel bacile), delle osservazioni che sono implicite definizioni di ceto, come la maglia grossolana che vien fuori dal corpetto della donna, il segno netto e scuro della forbice appesa alla catena luccicante, che s'incide sulla continua e intensa pittura della gonna. Su tutto, il colore esplode, intatto, della specie più intensa, rusticamente appropriato; e impiegato con una stesura magra e senza compiacimenti di sorta.

Fu soltanto l'occasione delle commissioni di chiesa a fargli trasferire, più volte, in formato 'atlantico' i personaggi minuti già relegati nella 'pittura di genere'? Anche se così fosse, anche a non volerne fare un caso d'innovazione geniale, resta che da quelle immagini, riportate alla loro naturale misura, chi volesse, poteva ricavare qualche utile meditazione. Che il trasferto, infine, di quelle dimensioni ad altri soggetti nuovamente laicizzati e quotidiani poteva ormai scattare automatico nella memoria di qualche occhio eccezionalmente acuto.

Animali, quando ci sono, da non sfigurar nelle gabbie gremite del Crivellone, o sulle piazzette, sulle aje del Ceruti; sacchi da granturco dimenticati sul proscenio senza parere; negli interni un sentore di cucina, oggetti d'uso consunti. Se poi si risale nella scala delle dignità rappresentative, s'incontrano personaggi senza 'scelta', secondo un concetto della venustà che non è propriamente ideale, e in una gamma che non si perita d'arrivare all'orridezza più impietosa. E s'è già accennato alla qualità della pittura. Vi ritornano, rinvigoriti, i toni dimessi e torrefatti, bruciati dalla preparazione, dei bamboccianti. E di più in più, a me pare che col procedere degli anni, nelle parti più schiette, essa si faccia calcinosa e di apparenza povera e inamena, come soltanto sarà nel Ceruti: prima di cadere nelle sciattezze di cui era capace non di rado il Londonio.

Ma nell'elusione del tema sacro, nell'adeguarlo al suo invincibile estro di pittore di genere, il Genovesino procederà fino al limite inarrivabile della grande 'Moltiplicazione dei pani e dei pesci', eseguita nel 1647 per la chiesa di san Francesco ed ora nel Palazzo Comunale */tavola 16/*.

L'attenzione del Van Laer e del Cerquozzi moltiplicata per cento formidabili sembianze di straccioni: non s'era mai vista, come in questa valle orrida e solitaria, più imponente ed epica radunata di pitocchi. E non già che nell'invenzione non si sospetti un'ingegnosa trovata, non si avverta il compromesso col barocco; e il limite di gioco nell'aggressione a quelle grinte, a quei bitorzoli, a quegli stracci randagi. Un gentiluomo che appena si scorge affacciato a sinistra e adorno di passamani milanesi guarda dietro il suo occhiale tra crudele e divertito: e lo si immagina gran lettore di romanzi picareschi. Negare l'importanza di questa singolare parata, sarebbe invero come voler rifiutare a quel genere di letteratura, sia pure moralmente viziata, la funzione progrediente che certo ebbe al suo tempo.

Ma si veda che mirabile flusso di atti, di pensieri, spira sui fortissimi ritratti appartati, sul garzone malinconico e malsano */tavola 17 a/*, sulla fronte del soldato */tavola 17 b/* adombrata dal cappellaccio a cencio, non meno che dai suoi lunatici pensieri, sulla turba lontana. Che scoperte inesauste, umanissime di verità, in taluni particolari */tavola 18/* che, senza più mordente umoristico, sono soltanto toccanti e storicamente aggiungono qualche nuovo chiarimento alla questione del formarsi della più sincera pittura popolare.

E si potrà aggiungere qualche altro merito a questo che resta sempre il principale da attribuire al nostro pittore, al suo vivo esempio. Nel Settecento, quando nel ritratto l'analisi dei caratteri si fa più penetrante, dovettero dire qualcosa ancora certi suoi esemplari sul tipo di questo */tavola 19/*, che, pur calato in una marcatura di gran vena, tutto armonizzato sulle volute spiritose della veste, e pur facendo a gara, quanto alla ferma definizione luminosa, con l'impassibilità del Ceresa, resta nondimeno dei più inesorabili e 'giudicanti' del secolo. Sappiamo che il modello è un frate olivetano, della nobile famiglia dei Pueroni. Si ravvisa la sua effigie anche nel 'Miracolo di San Bernardo' già a San Lorenzo, che fu un quadro famoso; e fatto certamente per suo incarico, nella stessa occasione. Mentre lo riproduco a confronto⁵, dopo che ebbi la fortuna di rintracciarlo in provincia */tavola 20/*, non vedo occasione migliore per far

parola, perché vi è qui assai bene rappresentato, di un procedimento usato di frequente dal Miradori e tanto interessante quanto singolare. Lasciamo, del resto, ancora alle carte dell'Arisi il compito di descrivere l'opera come meglio non si potrebbe: 'San Bernardo olivetano vestito di bianco che compie un miracolo cacciando il demonio con segno di croce che impediva colla sua diabolica forza il muoversi d'un sasso, bisognevole alla fabbrica del Monastero. Davanti un fabbro con martelli e scalpelli ed altri manovali che a tutta forza s'adopravano per sollevare da terra, e all'indietro un monaco con occhiale, ed un altro ritratto d'uno della nobile famiglia dei Pueroni'. Maggiore intemperanza e maggior spregio dell'economia corrente in quegli anni per una composizione di chiesa non saprei immaginare. Come avvertiva il brano riportato, v'è una distinzione decisa tra il primo piano ed il fondo; e lo stacco si attua con una quinta d'ombra che, dal proscenio, assorbe gli arnesi di lavoro, il sasso squadrato, i manovali succinti, così che queste parti più in vista, cresciuti gli scuri della preparazione, sono oggi leggibili a stento, e perciò si è dovuto rinunciare a riprodurle. È evidente che il sistema, che avevo già notato nel quadro Borg de Balzan non mancando di rammentarne le affinità con gli acuti esperimenti 'prospettici' del Codazzi, intende potenziare, nel rapporto reciproco, le due parti. Un'imminenza straordinaria al primo piano e, nei lontani, oltre l'oscurità, quasi fossero visti nel mirino d'una camera ottica, un tentativo di chiaro 'plein air', di lontananza atmosferica, impressionistica: un contrasto che, attenuatane l'acutezza quasi illusoria, se non andiamo errati sta ancora alla base dell'impaginazione dei quadri 'all'aperto' del Ceruti.

E non che il Genovesino si servisse costantemente di codeste applicazioni della luce, anche troppo marcate, fenomenali. Altrove, la presenza delle sacre persone vien registrata con perspicuità inaudita, ma accolta quietamente come un fatto quotidiano. Nel 'San Giovanni Damasceno' a cui la Vergine restituisce la mano tagliata [tavola 21/], eseguito per san Clemente nel 1648 e trasportato, dopo la soppressione, in Santa Maria Maddalena, il prodigio, su di uno schema che, toscano, era entrato nelle correnti naturalistiche per il tramite del Gentileschi, avviene nella limpidezza scandita di un interno di chiesa, colpito da un fascio di luce assolutamente ottica. La Vergine sta su di una nube greve, rasoterra. Il Santo è inginocchiato a piedi nudi: poveri, commoventi piedi della più bella tradizione caravaggesca. E una

vecchia esperienza, un'acquiescenza consumatissima al miracolo è su quelle rughe, su quella bocca sdentata. Al 1651 cade il 'Riposo nella fuga in Egitto' della chiesa di Sant'Imerio /*tavola 22*/: l'opera più accordata del Genovesino, tra la ventata del barocco — un basso continuo, crescente con la fumata bianca sulla scenografia di rovine e di architetture — e la ripresa commovente, anche se appena atteggiata a composizione, di motivazioni più antiche del caravaggismo. Quell'apparato casalingo, quel puerile impiego dei due angeli in posa, quelle ali di farfalla cavolaia, e un garbo che par rimeditare, attraverso la decantazione del Gentileschi, persino il 'Riposo' del Caravaggio: un così avventurato accordo, insomma, tra l'intonazione d'ambiente — gli affetti lombardi! —, la cultura naturalistica e il temperamento personale, che quasi si rinuncia a sperarne il séguito.

Un séguito, infatti, che andasse oltre la sua vicenda personale, non ci fu. Questa, eppure, era la strada, se il Ceruti avesse voluto profittarne. E se non volle, ci sembra ancor più grave e irrimediabile che gli riuscisse impossibile di esprimere un soggetto sacro in chiave naturalistica. Cominciava infatti, da quel momento, la drammatica inconciliabilità della pittura moderna con i temi della vecchia religione ⁶.

NOTE

¹ Un'altra traccia della probabile attività bergamasca dello Stomer, già indicata dal Longhi ('Proporzioni', I, p. 60, n. 85), è nella 'Scena di Giudizio', certamente sua, che si trova nella chiesa di Santa Maria Assunta a Soncino, equidistante da Bergamo e Cremona.

² Esposto con l'attribuzione al Caravaggio nella 'Exhibition of Italian Painting of the Sei—and Settecento', Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., 1930, n. 4, prestatovi dal Wildenstein. Contemporaneo alla 'Buona Ventura' e allo stesso punto di concordanza di elementi milanesi e di intensità naturalistiche nel macchiato e nella sostanza pittorica è anche il 'Cristo nell'orto' della Galleria Barberini, in stretta contemporaneità con quello milanese e giovanile del Cairo, a cui è di solito riferito, ma invece franato sotto un più libero sistema di ombre inchiostrate e peste. Al gruppo appartiene anche una 'Maddalena' della collezione di Roberto Longhi, dove è importante che sian ripresi il formato e qualche tratto delle mezze figure grandi al vero del Feti. Si ritrova questo delicato maestro in una 'Madonna col Bambino' (segnalazione Longhi) e nella più tarda, nonché famosa 'Eisilia Cenci' pure della Barberini; e questa volta sconfitto; ancora in parallelo col Cairo e alla fine adattato ai suoi compromessi col venezianismo, persino all'eleganza più generica dei Nuvoloni. Una 'Carità romana', in collezione privata a Parigi e indicatami dal Longhi, sta a mezza strada tra questo anonimo (che avevo pensato per qualche tempo potesse identificarsi con Carlo Cornara) e il Minadori, ed è un impressionante anticipo, ma in chiave più 'intimista', 'premanzoniana', del Todeschini.

³ A. L. MAYER, *P. M. Negri, ein italienischer Nachahmer des Velazquez* in 'Belvedere', 1928, pp. 60-62. Vi si faceva anche l'insostenibile attribuzione al N. del 'cardinale Leopoldo de Medici' della coll. Savory di Bristol. In occasione della 'Exhibition of old Masters by Spanish Artists' della gall. Harris, Londra, 1931, il Mayer supponeva del Negri un 'Ritratto d'uomo' esposto come 'scuola del Velazquez' e recentemente riconosciuto come l'autoritratto del Lanfranco (cfr. A. BOSCHETTO, in 'Paragone', 17, p. 19). Oltre alle opere rimaste in Lombardia, e di cui è già memoria nel catalogo del Puerari, rammento a Cremona un 'San Carlo in preghiera' nella chiesa di San Marcellino, dove una vecchia confusione aveva passato il nome del Negri ad una 'Incoronazione della Vergine' che non gli appartiene. Inoltre, una 'Testa di vecchio', frammentaria, è nel piccolo Museo del Seminario locale.

⁴ Il ritratto figurava alla vendita Kleinberger - Anderson Galleries, New York, 1932, n. 63, ed era attribuito al Mazo.

⁵ Nel ritratto della Hispanic Society, sulla lettera che il frate tiene in mano, si legge: 'Molto R(everendo) Sig(nor) mio Oss(ervantissimo): La carica de V(ostra) P(aternità) M(olto) R(everendo) P(...) tiene di prochuratur con ... costi ha', dove l'ultima P potrebbe esser l'iniziale di Pueroni. Lungamente attribuito allo Zurbarán (KEHRER, *Zurbarán*, Monaco 1918; MAYER, *Storia* cit.), è stato assegnato di recente dal SORIA a Daniele Ciespi ('Art in America', luglio 1944). La prima citazione dell'opera con il giusto riferimento è nella scheda del Genovesino redatta dal Longhi per il catalogo della 'Mostra del Caravaggio', Milano, 1951.

⁶ Catalogo delle opere del Genovesino, in ordine di luoghi:

CASALBUTTANO (Cremona) - *Chiesa Arcipretale*: 'Madonna del Rosario, San Domenico e Santa Caterina', firm. e dat. 1652.

CASTELLEONE (Cremona) - *Chiesa arcipretale*: 'Immacolata Concezione' firm. e dat. 1640; 'Assunzione di Maria', dell'ultimo periodo.

CODOGNO (Milano) - *Santa Maria delle Grazie*: cornice con angeli e fiori della nicchia all'altare di Sant'Antonio, 1652 (cfr.: Cairo e Giarelli: 'Codogno e il suo territorio', 1908, II, p. 385).

CREMONA - *Cattedrale*: 'Storie di San Rocco' (ad eccezione della cimasa), 1645-46; *San Marcellino*: 'Martirio' e 'Trionfo di Sant'Orsola' firm. e dat. 1652; due teste di 'Santi Vescovi' (attr. Longhi), tarde; 'Presentazione al tempio', tarda; *Santa Maria Maddalena*: 'La Madonna col Bambino e San Giovanni Damasceno', firm. e dat. 1648; *Sant'Imerio*: 'Riposo nella fuga in Egitto', firm. e dat. 1651; *Palazzo Comunale*, Salone dei quadri: 'Moltiplicazione dei pani e dei pesci', firm. e dat. 1647; 'Ultima Cena' (dalla chiesa di San Francesco); *Museo Civico*: 'Decollazione di San Paolo' e 'Natività di Maria', firm. e dat. 1642; 'Amore dormente'; 'Ritratto di Sigismondo Ponzoni'; 'Satiro che munge una capra' (dal conv. olivetano di San Lorenzo?); i quattro 'Evangelisti'; 'Morte della Vergine'; 'Testa di Vecchia'; *Museo del Seminario*: 'Nascita' e 'Morte di San Carlo', 1642 (da San Donnino e Carlo); 'Sposalizio di Santa Caterina'; *Collezioni private*: 'San Sebastiano curato da Sant'Irene'; 'Cena in Emaus'; due quadri di 'Putti in un paese'; 'Miracolo per un neonato'.

FIRENZE - *Coll. Longhi*: 'Sacra Famiglia', prima del 1639.

GENOVA - *Palazzo Rosso*, I, 152: 'Suonatrice di liuto' (attr. Longhi); *Collezione privata*: 'Martirio di San Pietro Martire' esposto come Morazione alla 'Mostra... del Seicento e Settecento in Liguria', 1947, n. 145 (attr. Longhi), giovanile.

MADRID - *Accademia di San Fernando*: 'Martirio di San Matteo', 'Martirio di San Tommaso', nn. 103, 104 (ivi attribuiti al Céspedes, restituiti al Miradori dal Longhi), prima del 1639.

MILANO - *E. e F. Subert*: 'San Nicola vescovo di Mira che prega per la città di Orta' firm. e dat. 1654 (segnal. Longhi, 1948); *coll. Saibene*: 'Ultima Cena' (attr. Longhi), giovanile; *coll. private*: 'Miracolo di Sant'Antonio da Padova', prima del 1639; 'San Sebastiano'.

NEW YORK - *Hispanic Society*: 'Ritratto di giovane olivetano' (ritenuto erroneamente il ritratto di un certosino).

NOVARA - *San Luigi Gonzaga*: 'Santo Vescovo che benedice tre condannati a morte' (attr. Longhi), dell'ultimo periodo.

PARMA - *Galleria Nazionale*: nn. 40 e 42: 'Adorazione dei Pastori' e 'Deposizione nel sepolcro' (attr. Longhi); n. 199: 'Sacrificio idolatra'; n. 223: 'Adorazione dei Magi' (attr. Longhi; forse la medesima citata in antico a Cremona in San Bartolomeo).

PIACENZA - *San Savino, Sagrestia*: 'San Giovanni Battista' e 'San Gerolamo' a mezze figure, circa 1639; *Museo Gazzola*: 'Sacra Famiglia', firm. e dat. 1639; *collezione Bizzi*: 'Circoncisione', 1643.

SORESINA (Cremona) - *Chiesa Arcipretale*: 'Miracolo di San Bernardo Olivetano'; 'Ultima Cena', firm. e dat. 1653; *Santa Maria del Cingaro*: 'Miracolo dell'Ostia' (già a Cremona in San Francesco), circa 1640-45; *San Rocco*: 'Nozze di Cana' (con aiuti).

TREVIGLIO - San Martino: 'San Gerolamo nello studio', 1646.

VENEZIA - *coll. privata*: 'Gesù Bambino dormiente sulla Croce' (attr. Arcangeli).

Ubicazione ignota: 'Miracolo per un neonato'; 'Ritratto di ragazzo' (già coll. Cook a Richmond); 'Martirio di un Santo' (già coll. Boig de Balzan; attr. Longhi); 'L'Angelo Custode' (già coll. del Re di Rumenia); 'Ritratto di Gian Giacomo Teodoro Trivulzio' (attr. Longhi).

(Alcune opere attribuite al M. nelle guide cremonesi e nella voce del Thieme Becker qui non risultano perchè non le riteniamo del maestro).

FRANCESCO ARCANGELI

GLI ULTIMI NATURALISTI

'Cette bande-là...' (COROT)

LA compagnia più emozionante e attiva, nel tempo di questa squallida estate, l'ho trovata nelle notizie del lavoro, lontano, d'un amico pittore. Chiuso nella mia stanza, mi pareva lavorasse anche per me, troppo stanco per seguirlo. Non conosco i luoghi dove ha dipinto, ho un'eco soltanto, con me, dei loro nomi antichi, rustici, 'lombardi'. Secondo le nuove pervenute da un altro comune amico, so che si è affaticato intorno a certi campi di granturco; ed ora quei campi mi fiammeggiano nella mente, in questo settembre ardente e dolcissimo, estate prolungata e ossessiva, tempo ormai insostenibile. 'Avido lutto ronzante nei vivi...', '... bronzo ronzante da prostrate messi...'; non so come io senta i versi del poeta interni a quel lavoro, dove immagino, mescolati, premere profondamente il senso della vita e il senso della morte.

È un'opera legata a un ciclo di stagione, di generazione: nascere, crescere, culminare, corrompersi. Mi pare che l'amico lavori, ora, come un contadino che, dopo lunghi ozî, torni ad abbracciare raccolti troppo attesi e protratti; in una pienezza di stagione e di vita, che potrà crescere ancora, prima di calare verso il buio. Pittore, egli non è obbligato al senso logico delle parole che mi tocca mettere in carta: sta dentro la vita senza esser costretto a definirla, se non tacitamente, senza dover frazionarne il senso in minuscoli tratti mentali, suoni, sillabe, parole, periodi. Un suo quadro è un grande periodo immediato, emozionante, che preme su di noi, subito. È il vantaggio e lo svantaggio del pittore. Da qualche tempo, mi sembra un vantaggio. Perché è ancora a un rapporto con la natura che l'amico si volge, secondo certe sue tendenze prime; e sviate, soltanto per alcuni anni del suo operare, da intoppi di fonte aliena. La natura: che si guarda, si respira, si sente, si soffre, ancor prima che la si dica in parole. L'amico pensa, anzi, che se la sua opera non sarà, e non sarà sentita come interna alla radice, al momento generante della natura, non avrà esistenza: se non come gusto, sterile intelletto, morta pittura, fredda distanza. Parla qualche volta, e subito sarà facile fraintenderlo, di 'sesso', di 'pansessualità'; come un altro parlerebbe di Dio. Nello stesso momento, anzi, che parla di Dio.

Il mio amico, per fortuna, non è solo.

*

Non vorrei tradire i pittori di cui parlerò con estensioni indebite, con un eccesso di inframmettenze personali. Li conosco quasi tutti di persona, potrei anche descriverli fisicamente, ma questo c'entra soltanto fino a un certo punto. So che voglio fare qualche cosa per loro, e questo mi dà, piuttosto, un po' di fiducia. Perché, dopo tanto che guardo quadri, del passato e del presente, non è molto che sento, per opera loro, il fatto del dipingere ancora attivo, intimo alle mie giornate, partecipe della mia sorte. Stiamo veramente sulla stessa barricata, se così si può dire. Il loro lavoro m'interessa quanto il mio, forse di più. Hanno qualche cosa di comune; fra loro, e anche con me. Prima di tutto un rapporto, il senso del 'due': penso che non si illudano, dipingendo, di esser soli a creare, nel mondo; e che il mondo esca fatto dal loro pennello. Lo ricevono, lo amano, lo patiscono. L'aria, la stagione, la vita della carne, la vita dello spirito: *'Deus, sive natura, sive substantia'*. Non so come dire, certo

non c'è orgoglio nel loro lavoro; anche se alcuni di loro possono avere un atteggiamento, esterno, di chiusura o di sdegno. Se uno dicesse, invece che pansessualismo, panteismo, in una accezione che possa comprendere il materiale quanto lo spirituale, forse direbbe bene; e potrebbe bastare, forse, anche il vecchio termine di naturalismo, purché suoni ormai diversamente dal naturalismo ottocentesco, anche se non ne sarà immemore. Courbet, gli impressionisti, sono ancora una forza; e Cézanne, quando è più 'natura'; e Morandi, quando è più 'natura'; e potrà essere Bonnard, o Soutine. E sarà Vuillard, quando è grande. Questo è il senso del 'due': la religione della natura, Dio incomprendibile, mistero da patire ogni giorno, da riamare eternamente, nelle apparenze e nella sostanza. Il loro quadro, si sente prima di capirlo, vi macchia l'occhio, tocca le ragioni del vostro cuore, prima di aver raggiunto il cervello che medita e seleziona: sono soprattutto dei paesaggi, il cui effetto è improvviso, anche quando è stato a lungo meditato. Paesaggio, nel senso vero e profondo della parola, è già il senso del 'due': un limite amato, oscuro e presente. Il paesaggio è stato diroccato, ormai, come termine di confronto analitico, come cronaca, come verità letterale. Pochi di questi pittori, del resto, lavorano in 'plein air', e sul vero; ma già la natura li assedia nella memoria, nell'eco di sé che va a frugare le loro stanze, già li sta riassorbendo nel suo grande grembo infinito. Quello che non torna, quello che forse non tornerà in loro, è quel senso solennemente o deliziosamente locale, quel senso come di sublime contingenza, dei grandi naturalisti dell'Ottocento. Era ancora un agio, e non pare più concesso ai nostri giorni. Quell'essere nell'universo, quell'esprimere l'universo facendo intendere che si è necessariamente in quell'angolo, 'dans le petit coin de nature', con tragica e sontuosa solennità a Ornans, con splendido incanto a Bougival o a Louveciennes, non son cose più consentite, oggi. E 'plein air', ombrelloni, partite di campagna, paiono irrevocabili e tramontati per sempre. I nuovi pittori dipingono grembi di collina, schiuma di mare, arrivi di sole, folto di foreste, brividi di primavera; ma è come una stagione in generale. E sarà appena se si potrà dire che l'uno è lombardo, l'altro emiliano, o veneto. È prima l'emozione che conta, ora: un rapporto rapido e tremante, poderoso e oscuro; e non è possibile, dunque, che il riposo e la cronaca di vita che sorressero gli entusiasmi pur così trepidi e veloci degli impressionisti tornino in questo lavoro recente, dove la natura è

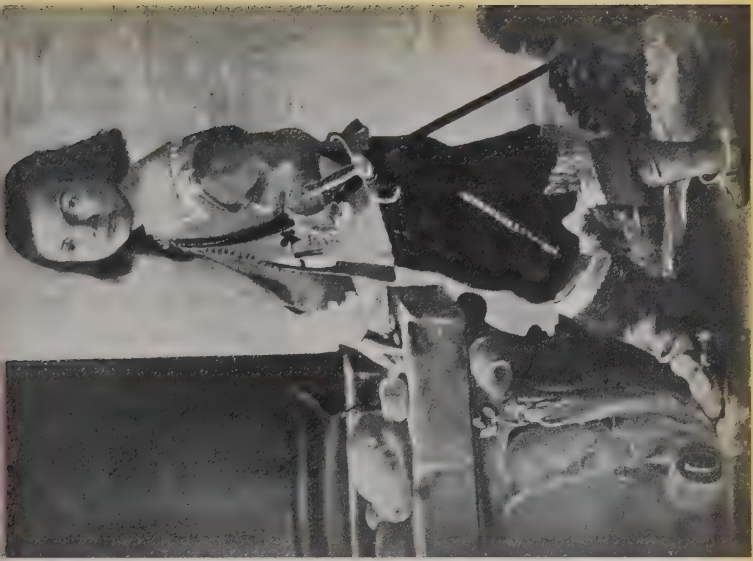
profondamente e amorosamente angosciata, e quasi medianicamente intuita.

*

Questi, che mi piace di riunire per breve tempo sulle pagine di questa rivista, non sono un gruppo; e alcuni si troveranno in questa compagnia senza averlo saputo prima. Meglio così, e c'è da augurarsi che non si organizzino mai. Perché la schiettezza del loro lavoro a venire è già garantita, in gran parte, dalla spontaneità dei loro risultati recenti; che ci hanno impegnati a parlare. Se si riconosceranno fra loro, meglio; ma non sarà nemmeno necessario. Hanno, dietro alle spalle, il postcubismo, il postfauvismo, l'astrattismo. Stanno uscendo, sono usciti da queste secche. Hanno davanti, in una prospettiva per ora artefatta di futuro, il neo-realismo; e, anche se ne sono stati vagamente sollecitati, ne sono insidiati come da un corpo estraneo. Essi operano, invece, secondo un *ésito*, e quasi un contraccolpo, estremo forse, non sappiamo quanto grande, ma vivente, della civiltà di cui sono figli. Questa civiltà ha il suo fiore nell'opera di alcuni maestri. A parte il fenomeno Picasso, essi sono, per me, dodici che nominai qualche tempo fa, e che mi piace rinominare ora, in ordine alfabetico: Bonnard, Braque, Carrà, Chagall, De Pisis, Klee, Matisse, Morandi, Modigliani, Rouault, Soutine, Utrillo. Aggiungerei ora, nei suoi primi vent'anni, Vuillard. È un grande manipolo che, nel suo significato complessivo, esprime un equilibrio, di mondo e di visione: un equilibrio che eredita (e trasmette in nuovi termini, anche di nazione: francese, germanica, italiana, slava) quelli, supremi, fondati da un Cézanne, da un Seurat, da un Renoir. Ancor più di Chagall, genio del 'brillante' e dell'acido estro, Soutine soltanto esprime un tremore, un sussulto intenso, una paura. Ma la sua dimensione non si interna, resta spessore compresso, quasi schiacciato in superficie, come dopo un incidente che abbia lasciato sulla tela mirabili e tragiche impronte di paesi e di figure. Né diversa è la dimensione in De Pisis, in cui l'impressione di natura trapassa nell'opera come per una scarica intensa ma breve, restando isolata sul bianco della tela come su un intervallo della coscienza; né troppo diversa è nel migliore Vuillard, o in Bonnard, pieni di respiro, di profumo naturale, ma precipitati in una superficie satura e quasi snervante. Non è detto che i nuovi 'naturalisti' non possano ricavare stimoli, suggestioni importanti da questi pittori sensibilissimi e grandi; e un caso ormai abbastanza noto è l'impulso che poté trarre qual-



13a, b - 'il Ginevrino': 'Ritratto di G. G. Teodoro Trivulzio'
già coll. Kleinberger



'Ritratto di ragazzo'

già a Richmond, coll. Cook



14 - 'il Genovesino': 'Miracolo per un neonato'

ubicazione ignota



15 - 'il Genovesino': 'Nascita di San Carlo' (part.), (1642,



16 - "il Genovesino"; "Miracolo dei pani e dei pesci" (1647)



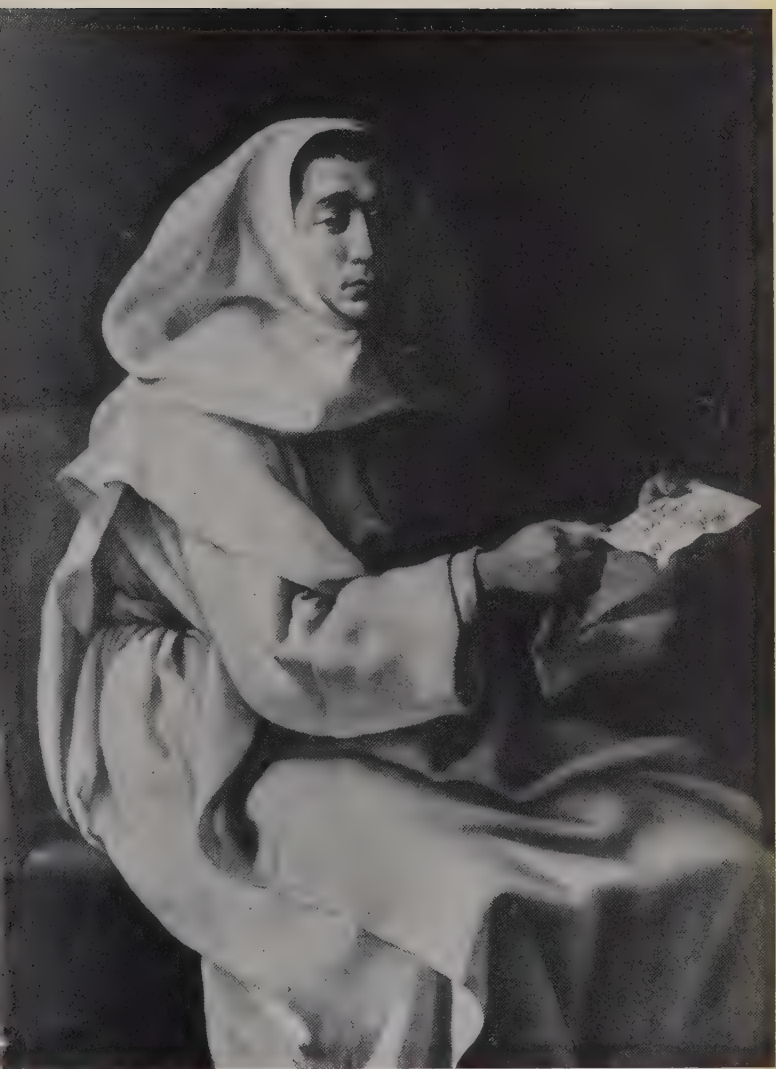
17 a, b - "il Genovesino":
particolari del "Miracolo dei pani e dei pesci"



Cremona, Palazzo Comunale

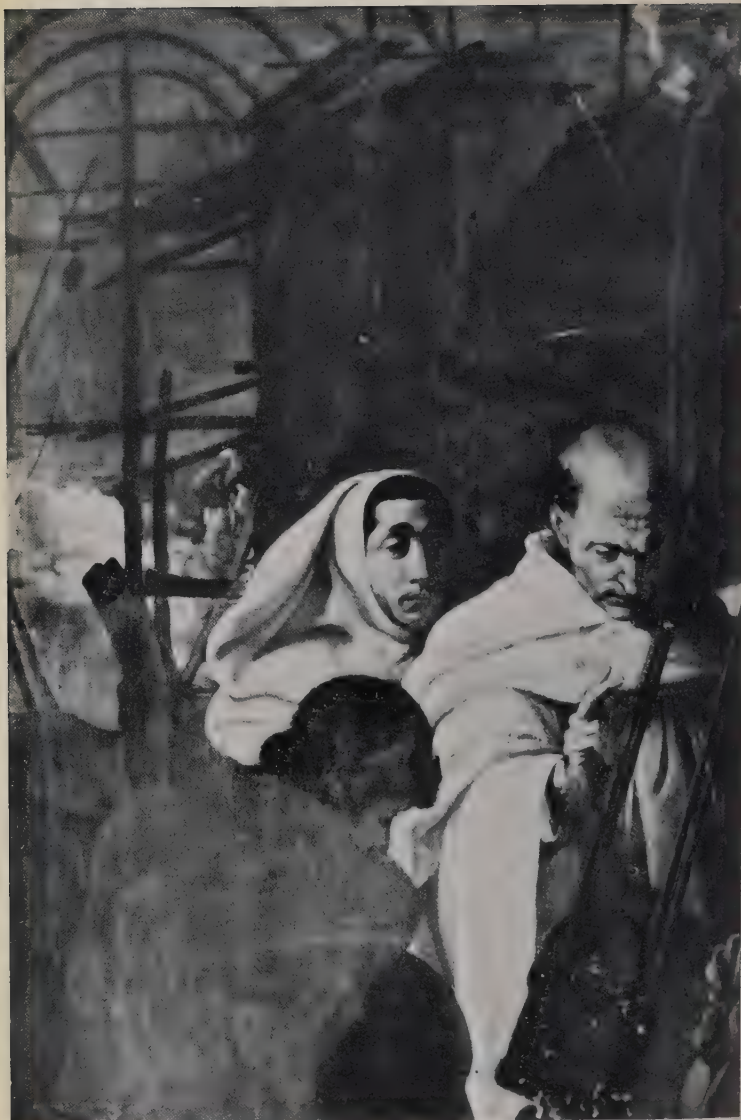


18 - 'il Genovesino': particolare del 'Miracolo dei pani e dei pesci' Cremona, Palazzo Comunale



9 - 'il Genovesino': 'ritratto di monaco olivetano'

New York, Hispanic Society



20 - "il Genovesino": part. del "Miracolo di San Bernardo Olivetano" Soresina, Chiesa arcipretale



21 - *'il Genovesino'*: *'San Giovanni Damasceno'* (1648)

Cremona, Santa M. Maddalena





23 - Ennio Morlotti: 'Paesaggio' (1954)



24 - Pompilio Mandelli: 'Alberi in fiore' (1954)

cuno di essi dal decennio forse più misterioso, carico, naturale dell'opera morandiana, fra il 1930 e il '40 all'incirca. Ma il loro raggio d'azione è diverso, il loro scandaglio tenta affondare verso altre mete, entro diversi spessori. Anzitutto essi abbandonano l'equilibrio; o perlomeno, poiché non è più il tempo, ormai, di certe prime e grosse polemiche, tentano, più o meno consciamente, di trapassarlo in eredità, in aiuto nascosto, perché le nuove opere non trabocchino nell'inespresso, nell'arbitrio, nel caos. Il grande equilibrio della prima metà del secolo è già storia; altri equilibri, fondati su nuovi rapporti umani, paiono ancora di là da venire; ma non è su quella eredità, o su queste prospettive, che pensiamo possa nascere, per ora, un nuovo importante momento di storia. Questa civiltà, per sopravvivere, ha ancora bisogno d'un entusiasmo, d'una passione. Stanno rinascendo, forse, dovesse anche trattarsi d'una fiamma breve; è ancora una risposta, viva anche se estrema, viva anche se non abbastanza potente, che dà l'arte, la pittura, all'arida angustia del mondo occidentale. Passione, entusiasmo, significano una più moderata fiducia in quella razionalità che ha dato molti, e anche umani capolavori al 'museo immaginario' del mondo moderno; ma che non ha prevalso davvero se non in una cerchia di uomini troppo ristretta, e incapace di trattenere il mondo sulla sua china terribile e stanca. Non saranno i miei amici a trattenerlo, non saranno loro, tutto lascia crederlo; ma tentano ormai, anche se non lo sanno. L'uno della mente umana ha già prodotto troppi orgogli rivelatisi vani, gli equilibri sembrano ormai impossibili. I nuovi pittori sentono, cercano il 'due': il limite delle nostre possibilità, la religione naturale. Il loro — che in confronto alla misura della grande generazione precedente è squilibrio — non lo è però al modo degli espressionisti: i quali sono sempre in monologo, e sudano orgoglio stravolto in angoscia solitaria. Essi 'squilibrano', ma frenati e animati da un rapporto: la natura. Per l'uomo moderno, mito, verità, Dio, chi può dirlo ormai? Una estate a Imbersago, una primavera a San Lazzaro di Savena, la volontà di ritrovare qualche cosa a Brisighella, il profondo delle foreste rievocate in una stanza di Bologna, e in un'altra marine e volti come in sogno; qualche ombra di figura, 'solo se ombra...', larve umane che si cercano brancolando cieche e amorose nel magma dorato dei colori: tutto questo accade nella natura, di cui ho nominato qui, forse per indiscrezione, qualche luogo contingente. Ma su queste tele non ne resta

che l'ombra profonda, la matrice, il folto boschivo, lo scontro, il brivido, il sogno. La visione naturale non è più, ora, una sensazione da adeguare nell'opera, da trasfigurare con gli strumenti più splendidi e perfetti (come è accaduto, sostanzialmente, dagli impressionisti a Morandi), ma è un'impresione che subito l'emozione stravince. Natura è la cosa immensa che non vi dà tregua, perché la sentite vivere tremando fuori, entro di voi: strato profondo di passione e di sensi, felicità, tormento. In un tale rapporto si include tutto ciò che si sta svelando, di pauroso per chi ancora ama il tempo lento ed umano del vecchio mondo naturale, nell'universo. Un paesaggio si capta, come per ipotesi enorme, dal volo d'un automobile, la notte; dall'inclinazione d'un aereo; durante la pausa insostenibile d'un bombardamento. Il nostro occhio è inquietato dalle dimensioni moltiplicate, dalle ipotesi nucleari; è inquietato mentre guarda, mentre sogna, mentre ricorda. La situazione di un Klee, al confronto, è ferma a un limite ancora riposato, meditato con suprema, equilibrata lentezza, in anni che queste nuove dimensioni della scienza e della mente non si erano ancora sfrenate in tremende praticità: atomiche, persino. Ma, oltre quel caso estremo, l'attuale volontà di molti di essere, in pittura, direttamente 'nucleari', o le analoghe ambizioni, ci paiono equivoci di scarso significato: stravolte, inutili velleità. Basterà che, di queste novità terribili, trasudi su una tela, in termini ancora umani e comunicanti, l'angoscia, il sussulto: sarà nei colpi che batte il pennello sulle frasche, fantasticate, d'una foresta, sarà nel groviglio d'una nera siepe di Lombardia, l'inverno, sarà nell'ombra addentrata d'un anfratto d'Appennino, sarà nel bronzeo spessore d'un campo, l'estate, sarà nella furia compressa d'una neve sui monti. Sarà dappertutto, in qualche angolo d'una nostra provincia di settentrione, che potrà trasfondersi questo senso. Si ritenta la natura; ma la sua proporzione sfugge, ora, alla misura intellettuale. È la natura traboccante, inquieta, eppure ancora terribilmente amorosa di questo nostro anno 1954. È il senso che non siamo padroni che in parte del nostro destino; che subito è un nostro limite a sgomentarci, in apparenza; speriamo, a guidarci in profondo. Chi si insospettisca di questa idea di natura come di un invito a una nuova irrazionalità, che potrebbe deviare in 'razza', o in altri miti frenetici, pensi che questa passione non esclude, anzi chiede una nuova, auspicabile, convivenza civile; ma che desidera tuttavia indurre al ricupero di certi lieviti primi senza di cui le civili

convivenze non potranno, ormai, durare più a lungo, in questo mondo, in questi termini estremi e falsi cui le ideologie razionali, troppo ciecamente credute, hanno condotto gli uomini.

*

La nostra provincia italiana di settentrione: terra amata. Ce ne prende il desiderio, presto, quando ne siamo lontani. È ancora un vasto respiro, una potenza, si può immaginare che qui sia una potenza che dalla provincia salga a qualche termine universale. 'Lo dolce piano', le prime colline, i monti: sangue caldo, acque gelide e ricche a nord del Po, disperate e magre nei torrenti che scendono d'Appennino. Qui si può immaginare, ancora, una passione, dalle pietre verdi della Sagra di San Michele alla pineta di Classe, dalla brughiera di Lombardia alle pallide case del Friuli, sulle strade vaste e malinconiche, prima delle terre 'schiave'. Un artista può ancora avere il gesto largo e l'illusione profonda, risentire la memoria, quasi senza saperlo, di qualche cosa che, in questa pianura, sotto lo sguardo lontano dei monti, nacque, si consumò, si rinnovò nei secoli: fu Catullo, Virgilio, Lanfranco, Wiligelmo, Vitale da Bologna, Foppa, Boiardo, Giorgione, Lotto, Folengo, Moretto da Brescia, Ruzzante, Lodovico Carracci, Caravaggio, Frescobaldi, Fra Galgario, Crespi, Vivaldi, Ceruti, Canaletto, Porta, Fontanesi, Nievo, Verdi. In tutti questi lo stile fu implicito, anche quando fu più evidente: prima fu la passione, l'elegia, l'oratoria persino; prima i sensi profondissimi e certi, o la loro solenne malinconia. È in questa pianura che il sangue dei Galli e dei Longobardi si mescolò col sangue latino. Qui è la grande 'marca di confine' d'Italia, un vasto crogiolo per l'Italia e per l'Europa: una potenza che, con Wiligelmo, con Caravaggio, mosse il mondo. I sentimenti, i sensi di questa regione 'lombarda' — recuperati alla coscienza da una vicenda che, partendo dalla pittura naturalistica dell'Ottocento, ha il suo ultimo episodio nell'opera critica di Roberto Longhi — si son mescolati nel tempo e han prodotto a loro volta una vasta e spesso eccelsa cintura di margine, incrociandosi con la grande cultura toско-romana; in cui, dal Rinascimento ai nostri giorni, si è usi riconoscere l'aspetto più tipico della civiltà italiana. Ma anche nei settentrionali che hanno mostrato di sentirsi accolti di questa civiltà — dall'Antelami ai ferraresi del '400, da Giambellino al Tiziano, dall'Ariosto al Correggio, da Bramantino al Veronese, dal Monteverdi ai classici bolognesi del '600, da Pietro Longhi a

Francesco Guardi, dal Parini al Manzoni, da Morandi a Carrà —, anche in essi, anche nella loro idea di prevalente equilibrio, non è mancato un vivo, sostanzioso, profondo ricambio con l'elemento naturale. Perché la grande civiltà di cui essi rappresentano le punte più classiche, italiane, resta, nel suo nucleo, di significato sostanzialmente empirico. Il pensiero esiste, produce; ma non 'prima', anzi mentre si fa, mentre si prova, si riprova. Sembrerebbe quasi non aver senso, il pensiero, senza questa sua vicenda naturale. Si sperimenta, si sente, fino alla morte.

*

Questi pittori sono tutti del nord, fa quasi tremare pronunciare dei nomi, ora. Ma occorre pur farlo, qui non si tentano graduatorie, né misure assolute; e nemmeno relative, di questo gruppo in confronto agli altri gruppi, o tendenze. Non siamo qui per giudicare, oggi; ma per accompagnare, se ci è possibile, e per testimoniare della durata di 'qualche cosa' che ha resistito a lunghe prove, secolari, e ancora dà segno di vita. Ci terremmo fortunati se, con queste pagine, questo 'qualche cosa' prendesse, almeno un poco, maggior coscienza e certezza di sé nell'animo di alcuni artisti: coscienza nel fare, ancor prima che nel pensare. Il discorso — e sarebbe troppo lungo a circostanziarlo in ogni passaggio — potrebbe partire dai pittori della cosiddetta 'generazione di mezzo'. Tentarono una rivolta — comprensibile umanamente, ma confusa e un po' immatura nei mezzi — contro i maestri del grande equilibrio italiano. Anche se poté colorarsi di qualche significato più o meno oscuramente sociale, la rivolta fu di timbro espressionistico, angosciata nella poetica e negli strumenti. Da tempo aveva fatto capo al gruppo di 'Corrente', quando fu battezzata, nel '42, 'neoromanticismo'. Birolli, Cassinari, Guttuso, Morlotti, ne restano i nomi più divulgati. Allora, personalmente io non ne apprezzavo, non dirò le ragioni (abbastanza evidenti per chi non fosse stolto), ma la qualità; e non vi sentivo, alla radice, una verità intensa e profonda. E non potrei dire che gli svolgimenti di quel moto, e di alcuni suoi ingegni, mi abbian poi dato torto per intero. Artisti indubbiamente dotati, come un Birolli e un Cassinari, mi pare abbiano rivelato, alla lunga, una oscillazione fra la sensibilità e l'intelletto da generare infine qualche vizio, più o meno coperto. Forse, la loro meditazione non fu portata a fondo, nemmeno da quel Birolli che vi pareva il più incline; e proba-

bilmente per questo essi, come altri, hanno finito per subire, almeno in parte, quel grosso equivoco che ora usa chiamare 'astratto-concreto'. Questa soluzione sarà ottima per assicurare, o mantenere una quotazione media in un giro, ormai fin troppo vasto del resto, di gusto internazionale; ma non per questo essa può mancare di svelare, a chi non si accontenti di cose labili, la sua ambiguità, il suo ristagno, il suo abbastanza facile porsi a pretesto di eleganze (come si attaglia bene ad un Afro!) e di mezze verità. Eppure, gli anni belli di Cassinari hanno contato davvero, e nell'immediato dopoguerra egli commosse molti (e fummo tra quelli) con una sua patita e sensibile figurazione di umanità e di cose; eppure Birolli fu talvolta il portatore, da buon veneto, d'una soluzione tutt'altro che trascurabile di 'colore-sentimento'. Questa dote potrebbe brillare in una sua mostra ben scelta; e alcune opere recenti (piace rammentare un 'Tramonto della luna' del '53, ora al Museo Civico di Torino) lo dicono ancora capace di darci opere dove il tono è lucido e felice, quasi specchiante; e dove il colore ha l'emozione di certi suoi passaggi, di certe sue 'notte' di scrittore lirico che non abbiamo ancora dimenticate. Ma troppo spesso, ancora, l'illusione speciosa dell' 'astratto-concreto' copre soltanto in parte incertezze — non mascherate nemmeno dai titoli delle opere —, tra figurazione e non figurazione; tra soluzioni stilistiche di fonte divergente; e, persino, sulla funzione stessa dell'artista, sul suo rapporto reale con l'umanità. Il peso di questa situazione di equilibrio instabile e non abbastanza approfondito a noi par di avvertirlo, piuttosto come freno che come stimolo, su più giovani e tutt'altro che scarsi pittori. Allo stato attuale delle mie informazioni, penso che, piuttosto che aiutarle e chiarirle, abbia un po' confuso verso esiti di sensualità non confacente alla sua natura più vera, le doti d'un Carmassi, che ci sembrano più mordenti e amare che liriche; e che, se ha meno nuociuto ad Ajmone, buon pittore, e di più persuasa natura, lo abbia talvolta portato e spesso ancora possa indurlo ad accontentarsi di risultati, e a proporsi mete più facili delle sue possibilità reali. Quale che sia ora la situazione, e la forza d'un Birolli e d'un Cassinari, in quei vecchi anni del 'neoromanticismo' a noi avvenne, comunque, di sentire come forzate, caricate, e finalmente decorative, le loro dichiarazioni pittoriche di sentimenti. Credemmo, allora, di stare al sodo sostenendo pittori meno polemici, meno clamorosi: eravamo attenti a un Cantatore, a un Gentilini in quella sua delicata fase, a un Marcucci, a

un Martina, a uno Stradone. Pittori, tutti, non facevano programmi e sapevano, o sentivano, che la grande eredità dei maestri, italiani o stranieri, non era cosa da sperperare. Accanto a loro, si allineavano degnamente alcuni bolognesi cui non è forse stato dato di raccogliere pienamente le fila d'una vera vocazione al dipingere: un Ciangottini, sfortunato, un Ilario Rossi. Nei momenti più belli, chi più chi meno profondamente, si sono espressi in una variazione personale sulla poetica dei 'maestri'. Meriterebbero, tutti, una antologia ben condotta. Del resto, all'ultima Biennale ancora brillavano, luminosi e pacati come il Mediterraneo ricordato per nostalgia tra le nebbie di Milano, i toni opachi, malinconici, densi d'una veste o d'una coperta nelle tele di Cantatore. O sfumava in una nuova accezione sentimentale, vasta ragnatela o sospiro, la civiltà delle 'terre' toscane nei quadri di Marcucci; con bagliori non sempre chiariti nella loro allusione a un mondo nuovo. O ancora un'aria d'inverno, un rado gemito di neve, bianca accanto ai primi verdi o al nero dei binari e dei fili, si sfogava pacatamente nella pittura di Rossi. È certo che, in confronto agli inizi e allo svolgimento di questi, la vicenda degli altri fu più agitata e spericolata, più decisa alle avventure intellettuali, tanto da assumere passo, o perlomeno volontà europea; transcontinentale ora, persino, secondo un itinerario di gallerie e di scambi internazionali. Ma fin dagli inizi, per quanto paresse allora confusa con i fatti di 'Corrente', si svolse personalmente la parabola di Morlotti. Era diversa, la ragione clamorosamente polemica prevalente negli altri sviò anzi alcuni (capitò anche a noi) dall'intenderne la polemica sotterranea; la quale, più che reagire ad altre cose, innestava nuovi umori, un nuovo senso nella situazione della pittura giovanile. Di lui è stato scritto, ampiamente e con profonda passione, sulle pagine di questa rivista, da Giovanni Testori; né molto gioverebbe ripetere, o variare. C'è da dir subito, soltanto, che negli anni dal '38 al '47 ed ora (dopo la relativamente sfortunata parentesi picassiana), per potente e rinnovata ripresa di vecchi temi, dal '52 ad oggi, egli si configura come il capostipite, l'interprete della radice più appoggiata, terrestre, basale, in quella nuova tendenza o rapporto di natura di cui qui si son tentate, forse, non più che affannate registrazioni; o quasi, presentimenti. Lombardo, egli dice Foppa, Moretto, Caravaggio, Ceruti, con la convinzione più fonda; nel suo lavoro è grave, gremito, dolce, violento. Non ci riesce facile misurare il suo grado; ma sappiamo

ora quello che non sapevamo una volta, che è autentico; e che la sua idea del 'pansessuale' è una forza: un monte, una campagna, una costiera, come un grembo [tavola 23]. Intanto, in lunghi anni, si è venuta accumulando in silenzio l'opera di Mandelli, padano della 'bassa' di Reggio Emilia; e probabilmente non farà troppo onore alla critica italiana aver confuso così a lungo, con quello di tanti altri, il suo lavoro apparentemente sommerso. Perché dove in Morlotti è angoscia profonda, in lui son piuttosto brividi, larve felici: ombre di figure umili, verzieri viola di primavera [tavola 24], torbide nevi sui tetti, rami spogli e pungenti d'ultimo inverno, pressione vegetale, colori forti d'autunno: impressioni-emozioni, il tremito, il rigoglio delle stagioni piuttosto che la loro cronaca. Un fare che si sta caricando via via. Più giovane, è da qualche tempo che preme con la sua potenza, su una situazione così fluida, Sergio Vacchi [tavola 25]. Natura colma e flagrante, son due anni ormai che sogna foreste, entro la stanza d'una vecchia via bolognese. La sua forza naturale si interna verso un folto, umido di acque, scrosciante o mormorante verzura, si incarna in un rosso cupo o franco o brunito di pareti, di tetti, di ponti: come sangue, come bronzi, come legni splendenti. Il suo estro sbalza dalla furia alla dolcezza, fino al languore; così intonato, pur negli sbalzi cromatici schietti, squillanti, da rammentare l'antico timbro indigeno di Vitale. Ed ora, sempre a Bologna, intrichi di sensibilità, si fa quasi medianico il senso della natura nelle opere di Bendini. Questa marina [tavola 26] lo presenta in una prontezza di macchia, labile e mossa, da parer memore, quasi, del passaggio da un Monet a un Marquet. Ma vengono anche i giorni — e son più frequenti, anzi — in cui la sua intenzione si fa profonda, in un assorto tentativo di captare un'impronta segreta su un volto come nel pieno d'un bosco, su una vela agitata come entro il tenero resto d'un paesaggio: trapassi dalle apparenze sensibili nello spirituale. La prima ondata di questo frangente 'naturalistico' sembra fondarsi dunque su un moto che dalla Lombardia si trasmette con indipendenza a Bologna, e rivive in scambi e reflussi. Già un po' i pittori si ritrovano, non se n'erano resi conto che in parte, non è facile l'occasione di discutere; intralcia la vita, difficile, dura. Ma qualche cosa è in movimento, crediamo, si avverte questa oscura chiamata. Persino un altro giovane bolognese, talento di primo ordine, Sergio Romiti, cauto, amaro, e pur dotatissimo difensore di un equilibrio trasmessogli in condizioni difficili, cerca, per

suo impulso o per contraccollo segreto, una strada per sfociare da quella posizione di 'astratto-concreto' con cui può, e non dovrebbe, esser confuso (posto che la sua opera si allinea, per ragione privata, e con intelligenza tenace, nella direzione indicata dalla frase che Picasso consegnò a Zervos: 'Non c'è arte astratta. Bisogna sempre cominciare da qualcosa. Si può successivamente togliere ogni apparenza di realtà; non c'è più danno, perché l'idea dell'oggetto ha lasciato una impronta incancellabile'). Ora che l'area di fiducia in un dominio razionale sul mondo si è ristretta, egli vela d'atmosfera, e di distante elegia, certi recenti pascaggi, e nature morte. Ma restando fermo che l'accento in lui batte, almeno altrettanto che sul dato sensibile, sulla struttura e sull'equilibrio, avrebbe posto qui soltanto per equivoco. E forse anche altri, affacciatisi o riaffacciatisi ora sulla scena della pittura, avvertono variamente il reflusso di questa esigenza di pittura 'naturale', entro la complessa situazione bolognese: un Pancaldi, un Pulga, una Abramowicz, un Ferrari; la cui natura li porta tuttavia, probabilmente, in una direzione in cui gli elementi intellettuali serbano un peso prevalente, o decisivo. E non si potrebbero dunque aggregare alla tendenza di cui qui si parla. Il nostro tentativo non aspira, d'altra parte, ad avere un valore più che di indicazione; e purtroppo il lettore non vedrà, delle opere che qui si presentano, che il bianco e nero: macchie, sgorbi, strisciate, intrichi di pennello; quasi la materialità della cosa. Credo che gli originali lo illuminerebbero, se li vedesse; ma speriamo che, anche sulla pagina a stampa, egli avverta almeno la presenza, o l'eco, della vicenda di cui abbiām cercato di avvisarlo; che resti un poco di quella intensità d'urto, del venir direttamente all'occhio, subito, della 'impressione-emozione'. Per questo ci interessa anche l'ultima svolta d'un pittore decisamente 'ingegnoso' come Moreni. Sappiamo bene che, in questo suo 'Giardino delle mimose' [tavola 27], l'ordito della forma, forse memore ancora di Morandi, o — chissà — di Menzio, è tuttora evidente; e che la pittura vi è quasi cruda, scoperta. Eppure la luce ci investe, deflagrando quasi a percussione, più presto dei ricordi formali, che restano anteriori. Nonostante la parte, ben nota, di volontaria tensione propria dell'autore, è ancora una idea di natura che scoppia, allucinata e violenta, sia pure entro la mente: luce, sole, e intelletto. Vedremo il séguito. Forse, degli anni torinesi di Moreni si possono avvertire riflessi in un gruppetto di giovanissimi da qualche tempo operanti:

con gravità tutta piemontese si accampano, sulle tele, costiere di monti incupiti, splende il Po in controluce, crescono colline tra cui pare ancora abitare il ricordo di Pavese. È quasi una variante austera del nuovo senso naturale; ancor più evidente, forse, in un Ruggeri, in un Saroni, in un Tabusso, che in un Francesco Casorati o in un Mauro Chessa. Ma non si insiste qui su un gruppo, certo notevole, di cui abbiamo una nozione troppo provvisoria; anche per non invadere le acque territoriali di quel critico vigile e penetrante che è Luigi Carluccio. Sarà se mai questo il luogo per dire, posto che Torino è già confine di Francia, e perché fu proprio alle mostre franco-italiane di quella città che ci rendemmo conto della cosa, che non mancano, nella affollatissima pittura contemporanea francese, fatti in qualche modo analoghi a quelli che tentiamo di indicare per la nostra pittura. Giovani come un Cottavoz o come un Fleury, come un Genis e, talvolta, come un Rebeyrolle, traggono variamente partito dalla potenza terrestre di Courbet, dai 'sogni in natura' del tardo Monet, o dalla grigia e intima tonalità d'un Vuillard; ma ci pare che li renda meno attivi dei 'naturalisti' italiani una minor forza nello scontro diretto col mondo. Tanto che essi finiscono con l'apparire, pur con belle doti, piuttosto 'neoimpressionisti', o 'neonaturalisti'. Mi pare insomma che manchi loro, in larga parte, quella carica, quel sussulto, quell'angoscia che rende così nuovi, viventi, gli italiani che cerco di illustrare. Sarà illusione, ma mi pare che anche in altri lombardi ci sia 'qualche cosa' che un po' manca nei transalpini. Certi tenerissimi paesi di palude di Peverelli (un giovane poco giustamente dimenticato nelle ultime occasioni ufficiali — Biennali et cetera — forse per esser stato troppo variabile, sperimentale; ma lo fu, spesso, in anticipo sugli altri) posson forse non esser dissimili — in piena indipendenza — da un Fleury. Ma si approfondano più che in un Fleury, son più toccanti, certi neri soli tra le nebbie azzurre di Milano, grovigli di fieno entro stalle, tra le ruote di macchine, nostalgia di Segantini o di Morbelli, ma come divenuti 'nucleari'; o, infine, è il brillare cupo e argentato dell'inverno lombardo su siepi nere e intricate come nodi di serpi. Peccato, non averne riproduzioni. In lui la natura rivive come estro: un'altra temperatura, insomma, intorno a quel nucleo di riferimento su cui gràvita l'interrata potenza di Morlotti. E sarà qui il punto di dire che non riescono ad interessarci altri fatti milanesi, come quelli del gruppo che si proclama esplicitamente 'nucleare', non di-

stante da qualche aspetto del lavoro di Peverelli: essi ci paiono inutili, oziosi, buoni piuttosto a solleticare la noia di qualche salotto; come il ghirigoro vano, all'infinito, di certo ultimo 'jazz'. Speriamo che un pittore sensibile come Bergolli si tolga dai mali passi di un modernismo male inteso, per applicare, e dar corpo, in qualche modo, alla sua tavolozza sensibile, 'naturale'. Perché ci sembra che un pittore, per esser veramente tale, non possa tenersi pago di comportarsi come un registratore, variato di timbro a seconda della persona, di un generico fruscio, groviglio, intrico, ritmo del cosmo: il rischio dell'arbitrio, di una implacabile monotonia, e di una finale nullità, mi paiono inevitabili. E, con tutta la suggestione che possa avere, facendovi vorticar l'occhio entro il suo labirinto casuale e brulicante, la pittura di Pollock, non resta men vero che questa suggestione presto si spegne per mancanza di alimento umano: e questa, è una considerazione che anche il nostro Vedova non dovrebbe trascurare, per uscire dalla prolungatissima 'impasse' in cui si è cacciato. Tanto che, dopo aver volta l'attenzione a queste impossibili e stancanti mete, pronunciare la parola 'lombardo' ha come una verità, una dolcezza; e lombardo è ancora il timbro che (coinvolto in un discorso entro cui chiama, quasi per evaderne) salva dall'esanime il delicato realismo d'un Treccani; che, anche per un suo più esile temperamento, modula tuttavia quel timbro così in pelle da non potere aver luogo in questa rassegna. Invece, per quanto non legato né alla pittura di Morlotti né agli estri più brillanti del Peverelli, ci pare in qualche modo conforme al nuovo avviamento il lavoro migliore di Piero Giunni; almeno per la sua furia, talvolta esorbitante. Non più giovanissimo, questo esuberante lombardo, che pare essersi nutrito di Soutine, di Tosi, di Birolli; che ha lavorato accanto al più conosciuto, ma forse meno dotato Meloni; vede un suo paesaggio: cieli irosi sulle rive dei laghi; una città accesa di tetti e di case variopinte; giardini sanguinanti di colore; e nevi dolci sui monti, straziate dalle ferite dei rami e delle forre [tavola 28]. Un pittore finora quasi sconosciuto; e ci voleva Roberto Longhi a districarlo, in un suo bel paesaggio, dalla folla pittorica dell'ultima Quadriennale. Senza di che, non apparirebbe né in queste tavole, né nella nostra memoria. E poi, c'è anche il più giovane di questa brigata ancora dispersa. Non lo conosco di persona, so che va raccogliendo ora i primi successi. Ha ventisei anni, e ha ben figurato in Biennale, Dario Paolucci. Lo si mette qui [tavola 29], anche

come augurio. Veneziano, la sua visione non prende 'carne' come quella dei lombardi o dei bolognesi. Il paesaggio è in lui ancora 'veduta' lontana, all'antica maniera veneta, e resta quasi memore, nella fattura, d'un Dalla Zorza o d'un Nando Coletti; ma una nuova e rapida pressione di tavolozza lo colma d'un timbro che lo imparenta ai 'padani'. L'insidia è in una certa bravura, facilità di mano: che verdi, che azzurri però! E se l'occhio spazia ancora sul piano, la macchia vegetale è irsuta, aggressiva, imminente, e il cielo verde cola sull'orizzonte come in un denso piovasco: da ricordare lo spremersi reciproco delle cose della natura nelle tele più gremite di Morlotti o di Vacchi. Forse è sul mare che piove, là oltre la pianura veneta; ma è la pioggia stessa a rinserrare l'occhio qua, sulla terraferma; da cui Venezia trasse i suoi succhi più veri quando, da bizantina, si fece gran città d'occidente. Ancora la pianura, qui dove son nati, dove lavorano questi pittori: la 'marca di settentrione'. Questo mi pare il luogo predestinato, per oscura coscienza e per volontà, della ripresa di quei sensi antichi e nuovissimi che potrete ancora chiamare, se vorrete, 'naturalistici'. È un intenso, umano discorso; ha radici remote, ma sembra resistere, rinnovarsi: è anzi tutto attiva passione, traboccare di presente.

Continuerà questo avvio? È una ripresa, la fiammata finale d'una civiltà inclinata a morire? o è un prologo appassionato e denso di futuro? C'è da augurarsi che questi pittori abbiano tempo, che possano lavorare; che l'angoscia non travalichi la loro ragione di vita. Sono inquieti, dispersi, non sanno di poter parlare, ancora, alla gente; ma sono vivi, e ciascuno lotta col suo temperamento, col suo destino. Forse ne ho inclusi, qui, per errore; forse ne ho trascurati, per ignoranza, per disattenzione. Ma vivono, li sento inquieti, con me; hanno abbastanza pazienza, anche, per radicare le loro passioni. Quello che so di certo, è della umanità del loro lavoro: non sono più soli, perché, nell'intimo del cuore, non hanno orgoglio. Cercano un rapporto, già ne stanno vivendo; e c'è chi potrà chiamare, quello che qui si è chiamato 'natura', amore. Ancora il senso del 'due', che può essere, amore. È una parola dura e quasi terribile, per qualcuno di noi; ma sentiamo che opera entro questo lavoro, nel movimento generoso di questa pittura: per questo pensiamo di doverla pronunciare, al termine di queste righe.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Alvaro Pirez: Tre tavole.

Che la fisionomia di Alvaro Pirez da Evora presenti una diversificazione affatto speciale rispetto ai nomi della cerchia entro, o presso la quale ebbe a svolgersi la sua attività italiana, è cosa prevedibile già al considerare la sua origine; e il divario non consiste tanto nella particolare radice di cultura esotica, residuo di una sua primitiva formazione estranea alla cultura italiana — residuo che, sia pure allo stato latente, esiste in lui, benché il Prof. C. Brandi l'abbia voluto negare (in 'Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo', *Reale Accademia d'Italia*, Roma, 1940, pag. 166 e ss.). Piuttosto, la particolare condizione del pittore è denunciata dal criterio che informa la scelta e l'accezione dei portati di quelle scuole e tendenze, presenti o passate, che la conoscenza della Toscana gli andava rivelando; criterio che è quello di chi non partecipa direttamente ai fatti dell'ambiente presso cui è immigrato, o unendosi alla scia dei rielaboratori o recando di persona una inedita sintassi di stile che subito fungerà da nuovo polo di attrazione (come accadde all'altro iberico immigrato in Italia, il Maestro del Bambino Vispo). L'angolo sotto cui Alvaro Portoghese vide la pittura italiana non è molto dissimile, come forma mentale, da quello sotto cui la scorsero, più di un secolo dopo, i 'romanisti' di Olanda e di Fiandra: redattori di imprevedibili successioni antologiche, sorrette da fiammate di entusiasmo per cose e fatti recenti e vetusti, grandi e piccoli, legati fra di loro dal filo irregolare delle preferenze personali più che dalla catena logica dello stile. È stato già osservato (M. Salmi, in *Liburni Civitas*, 1929) come la cultura del Pirez oscilli entro un assai ampio raggio, che va dalla rosa dei fiorentini con cui ebbe a collaborare a Prato nel 1411 (Ambrogio di Baldese, Nicolò di Pietro Gerini) alla Siena del primo Quattrocento (Taddeo di Bartolo), per risalire sino ai nomi supremi del più antico ed eletto Trecento Senese, da Barna a Lippo Memmi; un elenco che potrebbe essere ampliato con l'aggiunta di altri nomi, massime del Maestro del Bambino Vispo, di Paolo Schiavo e di Gentile da Fabriano. L'irregolare e complessa vicenda degli incontri italiani del pittore è ben provata dalle forti difficoltà che si oppongono ad una esatta disposizione cronologica del suo catalogo; ché, a partire dal trittico del 1434 nel Museo di Braunschweig (la sola opera sicuramente datata del Pirez e, nello stesso tempo, l'ultima notizia della

sua operosità) il risalire a ritroso verso le primizie urta contro ostacoli quasi insormontabili, se quei sintomi che possono far pensare ad una posizione di precedenza sono poi accompagnati da altri dati che, al contrario, riportano senza possibilità di dubbio al terzo decennio del secolo, intrisi come sono dei riflessi di fatti nati non prima del 1420. Così, ad esempio, questa 'Madonna dell'Umiltà', anni or sono in una Collezione privata toscana, dove non recava riferimento di sorta [tavola 30]: sul fondo oro operato da un motivo vegetale che si svolge in ritmi di flessuosa e lenta ampiezza, la figurazione trae un effetto che rammenta singolarmente un Jaime Ferrer il Secondo, ad esempio, un effetto di sapore schiettamente spagnolescente, accentuato dalla caratterizzazione cromatica, assai insolita fra noi, giusta la quale l'incarnato delle due figure si inasprisce di un verdastro livido, che il rosaceo condensato dei pomelli fa risaltare acutamente. Elementi, dunque, in favore di una datazione primitiva, alla cui accettazione si oppone l'inequivocabile radice di fonte Gentile da Fabriano, che sorregge taluni passaggi cromatici delle vesti (nella Madonna è un brano di oro ricoperto di lacche rosse e brune, tale da rammentare persino la tavola di Gentile già Goldman e poi Kress), e che presiede al viraggio che traduce nella parlata 'cortese' un motivo nato a Siena nel primo Trecento, come è appunto la parte superiore del gruppo. La datazione di questa tavola non può dunque cadere prima del 1425 almeno, ed il risultato già punta verso quella scrittura caratteristica che nel trittico del 1434, vuoi per una filiazione da fonti comuni, vuoi per un apporto diretto (come sembra indicare l'Annunciazione' nelle cuspidi dei laterali che pare alludere alla conoscenza del Sassetta) conduce il Pirez alla periferia della Siena del quarto decennio.

Se questa è l'estrema fase del pittore portoghese, l'ipotesi più plausibile sembra quella che, fra le opere sin qui note, pone al posto più antico la tavola di Nicosia (circa 1415), seguita dalla tavola di Santa Croce in Fossabanda a Pisa (circa 1418-1420): la prima equidistante da apporti di Taddeo di Bartolo e di Lorenzo Monaco, la seconda impastata di riflessi spagnolescenti, di Lorenzo Monaco, di Taddeo di Bartolo, dell'accademia geriniana con un risultato di singolare accento esotico, che ben giustifica la firma scritta in lingua portoghese 'ALVARO PIREZ DEVORA PINTOU'. Una siffatta successione (oltre ad implicare il ripudio di due indebite aggiunte al breve catalogo del pittore quali sono il trittico

*Alvaro Pirez:
tre tavole*

Alvaro Pirez: dell'Annunciazione a Brozzi nei pressi di Firenze per il quale
tre tavole l'attribuzione al Pirez venne suggerita dal Salmi ma che tocca ad altra ben definita persona dell'ambiente gotico toscano e il trittico smembrato del Musée de Cluny a Parigi nel quale il Prof. Brandi proponeva di ravvisare l'esordio del pittore portoghese mentre è cosa debolissima di ambiente pisano, nella quale la tradizione di Turino Vanni punta già verso Nanni di Jacopo) va d'accordo con un'altra opera che è necessario restituire al Pirez: questa anconetta di formato più che medio, e che una decina d'anni addietro apparteneva ad una raccolta toscana /*tavola 31*/. Anche qui una netta derivazione da Lorenzo Monaco, ma un Lorenzo Monaco ancora arcaico e nel quale il ritmo è affidato alla composizione e non, ancora ai calligrafismi della scrittura, tanto che, per comune derivazione, questa Vergine rammenta persino il Maestro della Madonna Straus; ancora, nella 'Annunciazione' nelle cuspidi, un riflesso del frate camaldolese; ma il dato fondamentale di tutta l'opera allude alla cerchia dei Gerini, sia nella composizione sia in certi passaggi, come il San Pietro che esce dal medesimo ceppo di un Lorenzo di Nicolò. Al punto che il dipinto potrebbe classificarsi fra le tarde derivazioni orcagnesche, se non fosse, a palesarne la singolarità, una antiaccademica inflessione formale di significato quasi 'espressionista' cui si accompagna, ad ancor più illuminare l'estraneità dell'autore all'ambiente schiettamente fiorentino, la rarissima iconografia, di cui non so citare alcun altro esempio in tutto il Tre ed il primo Quattrocento nostrano: perché l'abituale 'Madonna fra due Santi' dell'industria pittorica fiorentina viene qui trasformata in una allegorica raffigurazione della 'Consegna delle chiavi', visto che il Bambino sorregge con la destra il cartiglio 'Tu es Petrus...' e con la sinistra porge al Santo la chiave del Paradiso e dell'Inferno.

Nel percorso segnato da questa traiettoria — la sola, mi sembra, plausibile — l'inserzione del trittico della Pinacoteca di Volterra, databile intorno al 1423, l'anno in cui il Pirez è documentato in quella città, presenta un certo qual disagio; non perché vi manchino i legami con le opere dichiaratamente del pittore, ma perché in esso è fortissimo lo sbalzo di qualità sia con la produzione più antica che con quella posteriore, ponendo così un quesito che si riaffaccia, e in modo ben più rilevante, davanti ad un altro dipinto, già noto alla critica ma sotto un nome ben diverso da quello di Alvaro Portoghese, cui tuttavia spetta con certezza. È questa tavola del Museo Nazionale di Cagliari /*tavola 32*/, pubblicata

come del trecentista ligure-senese Bartolomeo Pellerano da C. Aru (*'Bollettino d'Arte'*, 1921-22, pag. 267) seguito dal Van Marle (V, pag. 286), dal Toesca (*Il Trecento*, pag. 800) e, ultimamente, dai compilatori della Mostra di Antonello (cfr. Catalogo, pag. 39, n. 1); liberata dai sordidi rifacimenti che la mascheravano quando l'Aru la rese nota, essa si rivela per un prodotto non databile prima del 1420, e con legami così intensi con il trittico di Volterra da rasentare, come nel Bambino, la sovrapponibilità. Ancora una volta la trama compositiva affonda in un terreno antico e lontano; da Taddeo di Bartolo il motivo del Bambino, che si volge improvvisamente, par risalire addietro nel Trecento di Siena; nella Vergine è leggibile una certa parentela con Luca di Tommè, col Barna, con il Memmi. Ma i drappi delle vesti sono agitati da un incessante ritmo che si svolge, ritorna, si annoda e si dipana per diretta suggestione di Lorenzo Monaco, interpretato con così accorta misura da non sfiorare neppure quell'abbreviazione marcata, quasi stenografica che è propria della maggior parte dei suoi seguaci fiorentini; e la gamma cromatica è anch'essa quella, lussuosa e variopinta, rivelata dalla medesima fonte, ma la resa del Pirez la conduce a toccare un nuovo accordo, dove la fiammata del prototipo si smorza in qualcosa di squisitamente tenero e prezioso: un accordo che trova il parallelo soltanto in Masolino da Panicale. Che questo nome sia il solo da tener presente nella lettura della tavola di Cagliari (e perciò anche la fonte da cui la piccola persona del Pirez sortì lo spunto per una così insolita eccellenza di risultati) lo prova il trittico di Volterra. Non che in questo la qualità tocchi il grado medesimo della tempera sarda, ma, rispetto al restante del catalogo del pittore, la materia si addolcisce e si intenerisce, specie nello scomparto di centro, nel quale il motivo della composizione desunto da Taddeo di Bartolo è tradotto in modi singolarmente affini a Paolo Schiavo; senza contare che, nelle due cuspidi, i tondi con i Santi Cosma e Damiano presentano con lo Schiavo una così palmare rassomiglianza da render nulla l'ipotesi di un casuale raggiungimento di analoghi risultati. Io non voglio con ciò suggerire che Alvaro Pirez sia stato alla bottega di Masolino; ma è sintomatico che le due opere che suggeriscono l'incontro tocchino ambedue ad una data che non è lontana (anzi, forse si identifica) dal 1424, quando Masolino lavorava ad Empoli, nell'immediato retroterra di quella striscia costiera, fra Pisa Livorno e Volterra, che ospitò il Pirez nel suo lungo soggiorno italiano.

Alvaro Pirez:
tre tavole

APPUNTI

Dialogo fra astratto e concreto.

ASTRATTISTA I. — Proprio così. A ricordare l'entusiasmo e le prospettive che ci animarono dopo la guerra, o l'atmosfera di scoperta con cui si inaugurò la Biennale del '48, e a pensare per contrasto alla situazione presente, c'è da non stare allegri. Certo, eravamo fin troppo pronti allora a cercare e trovare significati anche per virtù di fantasia. Il gran torto di tutti, direi, è stato di bruciarla questa fantasia, invece di alimentarla con ragioni critiche.

REALISTA — Con ragioni umane anche. Eh! quanti ne avete fatti di discorsi sul quadratino rosso in mezzo a quella specie di inferriata nera di Mondrian della collezione Guggenheim!

INTENDITORE — Non si è tenuto abbastanza conto che ragioni critiche e ragioni umane devono trovare un punto comune che le alimenti. Se ne vedono ora le conseguenze nella noia opprimente della Biennale di quest'anno: quelle infinite sale tappezzate dalle infinite soggettive ragioni critiche degli infiniti astrattisti degli infiniti strapaesi nostrani.

Possono le ragioni dell'intelligenza critica essere abbandonate all'arbitrio dell'elucubrazione soggettiva? Io ho nettamente l'impressione che se l'oggetto della realtà non si contrappone all'oggetto della forma che l'artista configura nella sua mente, la forma stessa disperde ogni possibilità di definirsi e manifestarsi. L'unica ragione fondamentale che possa dar sostegno ad un'opera d'arte è quella di seguire e modellare in qualche modo la situazione dell'uomo: voi astrattisti operate come se l'uomo avesse esaurito ogni elemento di attrito al di fuori di un'intangibile ed irraggiungibile vocazione interiore: come se la perfezione della contemplazione fosse qualcosa di già definito e le contraddizioni della vita pratica e del contrasto umano non la intaccassero.

ASTRATTISTA I. — Eppure ti ho sentito parlare con interesse di Mondrian e di Kandinsky.

INTENDITORE — Sì, la loro opera ha un significato nel corso dell'arte contemporanea. E ciò proprio per il fatto che essi non si son trovati al di fuori di quell'attrito fra contemplazione, vocazione interiore, e concretezza della situazione dell'uomo a cui alludo. Mi ricordo di due dipinti di Mondrian, uno dei quali era intitolato 'Oceano', e che considero ancora fra le cose migliori suggerite dal cubismo — poiché essi erano di evidente derivazione cubista —. C'è nel monocromo di quei quadri, nell'armonia geometrica di quelle segmentazioni una spazialità meditata che è già quella del suo astrattismo più sistematico. L'opera successiva tende proprio a realizzare in forma sistematica, in una toccante volontà d'assoluto, una spazialità e un'armonia che in quei quadri si manifestavano sciogliendosi da una realtà che le costringeva. Insomma Mondrian si poneva in una situazione ben diversa da chi ha esaurito



25 - Sergio Vacchi: 'Il ponte di ferro' (1954)





27 - Mattia Moreni: *'Il giardino delle mimose'* (1954)





31 - Alvaro Pirez: 'Madonna e Santi'

già a Firenze, coll. privata



32 - Alvaro Pirez: 'Madonna col Bambino' Cagliari, Museo Nazionale

e rinnegato ogni attrito vitale con la realtà, sebbene questo attrito si giustificasse in funzione di un ripudio di essa. Ma vorrei avere un'ampia documentazione delle opere, e fare una buona scelta: mi sembra che parecchie volte, il più spesso oserei dire da un certo momento in poi, egli si fosse stancato di quella tensione all'assoluto che può essere la motivazione poetica di un'arte come quella. Illuso di potersi adagiare in una zona di assolutezza agognata, si è trovato a manovrare una materia inerte, la forma più grezza e inoperante. Kandinsky ancor più spesso cade in simili vuoti dell'espressione. Chi invece non sbaglia quasi mai è Klee, che però ha saputo definire una zona in cui la tensione degli altri si placa. Un limite di saggezza che gli fa concedere alla condizione dell'uomo quel minimo che solleciti dalla forma la sua forza di evocazione operante.

ASTRATTISTA 2. - Sì, ma Klee rimane ancora un sensibilibista, uno che trova ogni sua ragione di elaborazione in motivi quanto mai soggettivi. È il pittore delle piccole dimensioni, dei foglietti di carta ricamati d'acquerello, abbandonati ad ogni venticello di accidentale ispirazione. Invece l'astrattismo deve giungere ad una forma di espressione oggettivizzata, per cui il quadro raggiunga la sua completa autonomia, ed enucleandosi secondo le leggi che gli sono proprie si configuri in oggetto d'arte nel senso più definitivo. Le osservazioni che facevi dianzi su Mondrian e Kandinsky riguardano i brancolamenti e le incertezze, di cui a torto fai un merito, per arrivare a quella piena consapevolezza che essi ci tramandano. Ora sta a noi andare avanti su quella strada.

REALISTA - Andare avanti dove? Non vi siete ancora accorti dopo anni che vi gonfiate le gote con grosse parole di assoluto, di oggetto puro ecc., che in realtà non fate che segnare il passo? Il che in arte significa cadere nell'inerzia di qualsiasi espressione. Ha ragione il nostro amico quando osserva a proposito di Mondrian che, convintosi di aver raggiunto quell'assoluto espressivo di cui tanto vi siete invaghiti, si è trovato fra mano che cosa? Cenere. Gli artisti dovrebbero guardarsene dall'assoluto, e non sostituire troppo le idee alle cose. Cosa ve ne fate dell'assoluto di Mondrian o di altri? Non vi rimane che cercare delle divagazioni, delle variazioni personali alla Mirò o alla Capogrossi, o a furia di paglia intrecciata, come ha fatto Cagli. Una volta giunti alla vetta, che cosa si può inventar di fare se non trovare in qualche modo il proprio piccolo sistema personale di essere assoluto? Ecco la contraddizione in cui cadete a non volervi distaccare dalle idee generali, e guardare un po' quel che vi cade sotto gli occhi: tanti astrattisti tanti assoluti soggettivi. Anch'io mi ci son lambiccato per un po' di tempo, ma poi mi sono avvisto che rimane solo da ridiscender la china, e trovare il modo di pestarsi il meno possibile le ossa nell'abbandonare la vetta.

ASTRATTISTA 1. - Potrei anch'io sottoscrivere a certe tue affermazioni. Ma siamo in molti ormai fra gli astrattisti ad esserci accorti che

*Dialogo
fra astratto
e concreto*

*Dialogo
fra astratto
e concreto*

non è possibile rimanere sulle posizioni raggiunte dalla prima generazione astratta. Scrivendo di Corpora, Zervos ha avuto già da tempo occasione di osservare che fra i pittori rappresentativi di quella generazione a cui tale artista appartiene, i più significativi sembrano coloro che partendo da dei dati di osservazione naturale suggeriti dal loro temperamento e dalla loro esperienza, giungono per un processo di elaborazione di forme, ad una struttura che nasconde sotto il velo dell'astrazione le sollecitazioni permanenti di un temperamento e di una cultura pittorica. In sostanza alcuni dei nomi più noti dell'ultima generazione italiana sono da richiamare a questa formula.

INTENDITORE — Sì, sono pittori interessanti sotto molti aspetti. Ma non esiterei a fare al loro riguardo alcune osservazioni somiglianti per molti versi a quel che diceva il nostro 'realista' a proposito dei seminaristi credi dei grandi preti dell'assoluto pittorico. In Italia c'è Corpora, Birolli, Vedova ecc., in Francia c'è Adam, Singier, Manessier, un pittore quest'ultimo da fargli tanto di cappello. Ma prendete in considerazione l'insieme delle opere che questi nomi suggeriscono. Si ha anche in questo caso una sensazione di inerzia. Contrariamente agli 'astratti puri', questi artisti hanno capito che l'opera d'arte contemporanea deve rispondere ad un processo, seguire una dialettica. Ma i termini di questa dialettica sono scontati, fissi e ripetuti. Ormai son passati decenni da quando Picasso ha detto che la pittura comincia dalla realtà e finisce nel quadro; e tutta la sua vita egli l'ha spesa a scoprire i modi di questo trapasso, a inventare in qualche modo la realtà stessa sotto la specie dell'equivalente pittorico. Gli astrattisti che rammenti non fanno che riprendere dai più anziani — e non farei distinzione nel loro caso fra i figurativi Picasso e Matisse da una parte, Mondrian e Kandinsky dall'altra — i modi del processo di trasposizione dalla realtà al quadro. Ma quel che era ricerca ed invenzione diventa ora trasformazione formale scontata. Alla ricerca si sostituisce il gran gusto o magari nei migliori, come Manessier, una sottile inquietudine, una sensibilità lacerata. Non a caso ho fatto i nomi di Picasso e Matisse. Non vi inganni il risultato non figurativo nell'opera di Corpora o di Manessier. Questo non-figurativismo è secondo me evidente testimonianza di inerzia poiché la trasposizione figurata non è che un formale dialetticismo, che toglie al dato reale originario ogni ragione di sussistenza, di resistenza alla sua negazione in arte. Insomma il dato reale si perde non per una ragione o una forza d'invenzione, ma perché amorfo nel momento stesso della sua intuizione. In questi casi l'astrazione più che ad un processo di trasposizione, risponde ad un vero e proprio rinnegamento dell'invenzione formale sostituita da un mestiere, da una precostituita e scontata conoscenza dei termini del proprio operare. Se ben mi ricordo, dopo la guerra si cominciò a guardare oltr'Alpe proprio per la capacità inventiva che sembrava non avesse l'arte italiana anche dei maggiori: valeva proprio

la pena, se poi l'invenzione la si dovesse di nuovo rinnegare? Non mi stupisco se col passar degli anni le ragioni stesse dell'operare si smussano, non oltrepassano i primi tempi della scoperta entusiasta dei maestri, della loro assimilazione, della soggettiva rielaborazione della loro poetica.

A questi astrattisti, io ho sempre preferito pittori come Morlotti e Cassinari. Nella loro opera, il dato reale oppone resistenza al processo di trasposizione formale che tende a negarlo, proprio in virtù di un impeto, dell'esistenza innegabile di un mondo poetico.

REALISTA - Io ne dubito. Chi mi dice invece che anche in questo caso i termini della trasposizione non siano scontati in precedenza? Cassinari almeno mi fa questa impressione e mi sembra giusta l'osservazione di De Grada che contrappone ad un nudo di lui quello di Matisse alla Biennale di quest'anno, rilevando come le ragioni di invenzione che vivono in questo vengono a mancare in lui. Osserva poi come l'iconografia di Cassinari rimanga fissa; i suoi trapassi di forme e di cronatismi, più che a delle esigenze di rinnovamento vero e proprio rispondono a delle variazioni intellettualisticamente preconette. È per questo appunto che le ragioni della forma, dello sviluppo di questa, non investono l'iconografia, il rinnovarsi della rappresentazione. È la decadenza del formalismo moderno. Picasso, Matisse, o anche Morandi, sono sì dei formalisti in quanto la struttura e l'organizzazione delle forme viene concepita da loro come fatto determinante ed originario, e la realtà, la rappresentazione ne sono il riflesso. Ma essi hanno capito che la vitalità stessa della forma sta nel suo rinnovarsi, nell'intima pulsazione direi della sua struttura. Essi non hanno mai perso di vista il fatto fondamentale che quella vitalità, quella struttura, realtà a sé quanto si voglia, non possono sussistere che in un insieme di ragioni che siano equivalenti di una realtà più grande dell'artista, che lo precede e lo comprende, e che precede l'opera: il mondo, l'esperienza umana, la realtà 'tout court'. Perciò rinnovamento di forme diventa in loro rinnovamento di rappresentazione. Ma nei vostri formalisti d'oggi, nei vostri Manessier e Cassinari la rappresentazione non muta e la forma varia sì — quadri dorati, poi smeraldini, poi turchesi, ecc. — ma non si rinnova.

Per Morlotti sarebbe da fare un altro discorso. Egli è dei pochi a mantener viva la scintilla dell'invenzione anche se di riporto, forse in virtù di un temperamento particolarmente sensibile ed inquieto. Ma certo il suo dramma da isolato lo pone in una situazione fragile. A dirla francamente, quei due donnoni-mostri sul mare della Biennale del '52 mi sapevano già di cosa stanca, seppure tenuta su con grande acutezza. I suoi nudi di quest'anno hanno stupito un po' tutti, chi per un verso chi per un altro. Staremo a vedere il seguito.

ASTRATTISTA 2. - Il discorso però è cominciato a proposito dell'astrattismo; e l'avete abbandonato con la convinzione un po' troppo facile di aver liquidato la questione. Quando ho parlato di andare avanti

*Dialogo
fra astratto
e concreto*

*Dialogo
fra astratto
e concreto*

sulla via di Mondrian o Kandinsky, tu, realista, sei sbottato in sarcasmi ed hai portato la discussione su altri punti. Ma io non sono affatto convinto di aver capitolato. Andare avanti su di una strada tu, che sei pronto a condire ogni tuo argomento col continuo richiamo a motivazioni dialettiche, puoi ammettere significhi anche rinnegarne in parte le premesse. Dicevi che una volta raggiunta la vetta di un rigore formale ottenuto per l'esclusione di ogni elemento di realtà o di emotività, non rimane che ridiscendere la china. Va bene. Ma non vedo che diritto hai di risolvere ogni possibile modo in quello del realismo. Volere o no, l'astrattismo è stato una delle avventure più significative dell'arte contemporanea, esso segna appunto il momento di arrivo di quella tensione verso l'assoluto che caratterizza molte poetiche di questo mezzo secolo. Come potete presumere che nessuno ne tragga le conseguenze che è possibile e lecito trarne? Non è poi detto come presumi, che l'unico espediente possibile sia quello di segnare il passo lambiccandosi in astruse bizzarrie formali che sostituiscono i moduli di Mondrian o Magnelli. Questi moduli sono ormai per noi dei dati acquisiti, suggerimenti per nuove leggi di costituzione di forme, per una nuova idea del quadro.

Ricordate l'opera di Moreni alla Biennale di quest'anno. C'è in lui una larghezza compositiva, un'ampia strutturazione spaziale, che secondo me deriva ovviamente dai risultati ultimi dell'astrazione più sistematica, quella che elabora il quadro senza che nessun elemento naturale intervenga nella determinazione di esso. Eppure la forma vi è profondamente mutata. Alla larga stesura di colore puro articolata secondo ritmi precisi, quasi geometricamente definiti, si sostituisce una massa organizzata secondo un insieme di rapporti luminosi che danno il senso di una partecipazione emotiva. Moreni ha avuto secondo me il merito di superare quel limite di arbitrio che costituiva il punto debole del primo astrattismo, concepito in pura funzione strutturale. Parlo di arbitrio, perché, partendo da un determinato riquadro spaziale, con l'intento di elaborarlo in forme, come fa un Kandinsky, si ha davanti a sé una infinità di soluzioni possibili di cui è difficile giustificare la scelta. Il margine del gratuito è ancora grande. Moreni invece dà importanza fondamentale alla determinazione di ogni particolare forma; per questa determinazione non gli basta più la stesura del colore puro. Egli ha bisogno di precisare ogni elemento mediante una carica emotiva che lo renda inconfondibile: sprazzi di luce, accordi tonali, contrasti drammatici. Perciò pur mantenendo le premesse dell'invenzione spaziale del primo astrattismo, egli giunge a rinnovare tale invenzione. Il suo spazio ha perduto quel limite di abuso che si poteva rimproverare all'astrazione precedente, poiché le forme singole hanno una maggiore determinazione autonoma e l'organizzazione delle forme nel quadro si presenta come concretata da un'emozione più precisa, come perfettamente attendibile.

Si consideri anche come l'intuizione dell'opera da parte dello spetta-

tore risulta più precisa e definita. Il titolo di 'giardino' o di 'fiore' che l'autore può dare, trova un ben maggiore consenso rispetto a quelli, realmente gratuiti, di 'Sans crainte' o 'calme fabuleux' ecc. ... di un Magnelli, per esempio.

INTENDITORE - Sì. Ebbi davanti a quelle opere l'impressione di una vita elementare, come di forme sottomarine o di cristallizzazioni microscopiche. Ma la luce di Moreni resta una luce interiore, astratta, simile nella sua sostanza a quella che può suggerire un quadro di Kandinsky o Magnelli, anche se emotivamente più precisata. L'intuizione rimane alla sua evocazione originaria, come se l'artista giungesse ai limiti del suggerimento reale, senza però infrangerli. Perciò non vedo come si possa dire che egli supera quel limite di arbitrio e di gratuito che giustamente noti nel primo astrattismo. Sì, Moreni dà una determinazione emotiva alla forma; ma questa emotività, in quanto incapace di superare i limiti di una soggettività chiusa, è arbitraria e gratuita essa stessa. Solo il rapporto col mondo e con gli uomini giustifica l'emozione.

ASTRATTISTA 1. - Ma appunto è solo in nome di una concezione realistica, che si può dare peso a questa gratuità, farne rimprovero agli astrattisti. Lo spirito, una volta infranto ogni richiamo reale che lo lega ed intralcia, trova una libertà che appare gratuita a chi non accetta il presupposto di un puro automatismo psicologico.

INTENDITORE - Ma allora c'è qualcosa che io non capisco; oppure c'è in voi una contraddizione di fronte alla quale chiudete volontariamente gli occhi. Non ho mai avuto l'impressione di fronte ad un quadro astratto che la forma abbia quel carattere di assoluta necessità espressiva che voi presumete di raggiungere su un piano di vera e propria oggettività poetica. Una variazione nelle dimensioni del quadro, nel rapporto delle forme e dei colori, mi è sempre possibile pensarla: il quadratino rosso di Mondrian avrebbe potuto benissimo essere azzurro o verde, senza che il valore espressivo del quadro fosse sminuito. La ragione è che all'origine dell'astrattismo c'è un vero e proprio spirito di mistificazione. Voi pretendete ad una libertà dello spirito individuale che non ha riscontro nella situazione di fatto. Con le vostre opere volete render conto di una condizione che è forse nelle vostre aspirazioni, ma non nella realtà. Fra l'opera e l'uomo esiste in voi un margine che sembra vi preoccupiate di tenere in una zona d'ombra. Ma l'opera ne risente, e contro ogni vostra postulazione teorica, rimane provvisoria, frammentaria, incapace di vera e propria autonomia vitale.

Insomma, voglio dire questo: in primo luogo, voi mi parlate di assolutezza espressiva, di una elaborazione di forme che postuli una compiutezza, una chiusura perfetta dell'espressione. Però subito dopo venite a dirmi che ciò avviene in nome del carattere gratuito dell'automatismo psichico, spacciandomi questo automatismo come vita spirituale. Eh no! La vita spirituale è ben altra cosa. Voi svolgete la vostra attività pittorica

*Dialogo
fra astratto
e concreto*

*Dialogo
fra astratto
e concreto*

in margine alla vita ed alla responsabilità umana. Voi riducete e sminuite così l'ambito della vita dello spirito; poi in quest'ambito monco ed incompleto elaborate i vostri perfetti schemi di forme. Una perfezione cioè minata inesorabilmente alla base; e le vostre forme, perfette per voi, non lo sono per me.

Mondrian giunge solo ad una parvenza di perfezione di struttura, ad una parvenza di assoluto, perché egli ha compiuto in precedenza un'operazione di limitazione del pensiero per cui la sua è una perfezione da laboratorio, il suo assoluto è un guscio illusorio che fa chiudere gli occhi sull'esistenza di un universo di cui quel guscio è parte infinitesimale.

La vita dello spirito, dicevo, è ben altra cosa dall'automatismo psicologico individuale: è anche, ed in maniera fondamentale, rapporto consapevole col mondo. Sia pure stabilito, tale rapporto, in funzione di simbolo religioso, ma se un rapporto col mondo non esiste, non si può parlare di necessità dell'espressione. Un mosaico di S. Marco od un feticcio africano possono pretendere a tale necessità, in quanto, oltre i vostri elementi di struttura compositiva, vi intervengono dall'esterno suggerimenti di culto precisi che dettano e fissano inesorabilmente il manifestarsi di una determinata forma.

Due necessità devono intervenire nella costituzione del quadro. Una forma chiusa può essere necessaria alla condizione ineliminabile che essa sia carica di un significato e di una forza di simbolo vitale. E la vitalità di un simbolo non la si spaccia a buon mercato: la tua personale fantasia formale, rigorosa quanto si voglia, non è legge né per me né per altri. Prima ci vuole un consenso che preceda il tuo stesso operare, sulla base di una comune religiosità che fissi della realtà schemi rigorosi ed immobili.

La vostra religiosità soggettiva, il vostro assoluto personale non ha senso. Chiudersi entro di esso significa chiudersi entro i limiti di un'efficacia espressiva illusoriamente necessaria, ma in realtà precaria e sminuita.

ASTRATTISTA I. — Tu ti metti a parlare di religiosità e di simboli religiosi, come se fosse possibile ad un artista moderno concepire fra sé e il mondo un mezzo termine metafisico che riesca a mettere d'accordo la contingenza di una situazione umana e l'assoluto della vita interiore, a ridurre così ogni contrasto ad una possibile convivenza. Di questi due elementi contraddittori, l'interiorità, lo spirito, e la realtà, noi non possiamo che riportare tutto al primo, senza cercare un mezzo termine che suggerisca un accordo illusorio. Non può sembrarci che ingenuo un intento di obbiettività simbolica, legato all'illusione che l'uomo possa cogliere la realtà, sciogliendosi dai limiti che la sua soggettività gli fissa. Di questa inevitabile, irrimediabile soggettività noi prendiamo atto. L'astrattismo realizza il rapporto uomo-natura nella sua sostanza di integrale soggettivazione.

REALISTA — Sarebbe un perder tempo introdurre con voi degli elementi di giudizio morale. Siete così occupati a risolvere le vostre specifiche contraddizioni di pittori, che non vi avvedete che l'intromissione di una preoccupazione morale dei nostri problemi potrebbe portare una compiutezza di visione del mondo che ci aiuterebbe a risolverle. Io aborro questa vostra integrale soggettivazione, questo atteggiamento che vi porta a trastullarvi e compiacervi di un isolamento, di un rarefarsi dei sentimenti e delle situazioni umane. Ma, senza insistere su ciò, voglio mettere in rilievo questo fatto: se quel rapporto uomo-natura cui alludi, lo realizzi riportando irriducibilmente tutte le istanze a quelle di una soggettività esasperata, c'è una ragione ben precisa, e non devi credere, come fanno molti, di aver realizzato in quanto astrattista chissà quale libertà dell'espressione. Per te astrattista i termini del rapporto uomo-natura hanno un valore ben particolare e ben preciso, che è definito dal carattere di isolamento in cui il termine «uomo» viene da te concepito. Si capisce che di fronte a questa solitudine dell'individuo, la realtà prende l'aspetto di un dato contrapposto ed inafferrabile, non suscettibile di rappresentazione perché distaccato e nemico, suscettibile solo di evocare e sollecitare l'intuizione viscerale, come dite voi.

*Dialogo
fra astratto
e concreto*

Insomma tu opponi risolutamente la tua soggettività al mondo esteriore, e fai coincidere questa specie di chiusa religione individuale con un insieme di rapporti di forme e di colori automaticamente dettati da un meccanismo psicologico.

Non è affatto indispensabile, per l'esaltazione di questa soggettività creatrice, che è una conquista dei tempi moderni — e, intendiamo, per me Caravaggio è all'origine di questa modernità dell'espressione — non è indispensabile che fra individuo e realtà ci sia questa frattura.

Prendi l'opera di un Velazquez o di un Caravaggio: anche simili pittori, caro mio, escludono nel loro operare quel mezzo termine metafisico di cui parlavi, anche essi stabiliscono in maniera diretta ed immediata quel rapporto uomo-natura a cui alludi. Ma in loro, in virtù della ricchezza d'inflessioni di una soggettività ugualmente partecipe delle istanze opposte della realtà e dell'interiorità creatrice, non si costituiva una contrapposizione irriducibile. Ciò per la forza di una responsabilità creatrice allargata ad un piano di socialità. Il vostro soggettivismo vi rende estranei alla società ed alla natura stessa mentre in loro la soggettività della creazione trovava una misura ed una norma, e nello stesso tempo una definizione precisata dalla loro personalità, nella partecipazione ad un particolare rapporto con gli uomini. Essi accettavano quella istanza di socialità che li faceva partecipare e vivere nella natura, in quanto la società è quel dato umano di natura che ci riguarda, ci impegna e ci investe. Ed è per questo che fra i termini del loro operare, la loro intuizione si è arricchita in un continuo e vario rapporto fra interiorità creatrice, ed una funzione di rappresentazione reale, che è come la testimo-

*Dialogo
fra astratto
e concreto*

nianza della loro presenza fra gli uomini, della loro lotta contro la solitudine. Di voi astrattisti si potrebbe dire che siete dei vigliacchi che non lottano contro la solitudine.

INTENDITORE — Dici di non volere insistere su motivi morali e poi, ecco, ti riscaldi. Ma hai detto or ora una cosa per me molto interessante. Mi ha sempre deluso sentire i seguaci del movimento realista parlare di ritorno all'oggettività della rappresentazione. I vostri schemi critici da questo punto di vista mi sono sempre sembrati approssimativi e semplicistici. Come è più possibile pensare che l'artista possa cogliere il dato reale nella sua oggettività? Che cosa significa questo termine di oggettività? Esso non ha senso che in una concezione religiosa del mondo che, con la fede in una creazione divina, propone l'esistenza della realtà come fissa ed immutabile. Ma come può un marxista parlare di oggettività rappresentativa e nello stesso tempo concepire la realtà dialetticamente, come continuo mutare e condizionarsi reciproco di strutture? Tu ora invece mi parli di soggettività a proposito di un Velazquez, mentre secondo certi schemi correnti la rappresentazione artistica viene considerata come oggettivizzata fino a Courbet e si parla di una susseguente decadenza proprio per un peccato di soggettivismo.

REALISTA — Se si è parlato di ritorno all'oggetto è proprio per contrasto con l'andazzo generale dell'arte contemporanea. Si è forse commesso il torto di lasciarsi prendere dalla polemica e di non meditare abbastanza i termini critici. Secondo me, si doveva essere più esatti nelle distinzioni, per esempio nel considerare le varie manifestazioni della storia dell'Arte. Dal punto di vista di una considerazione degli esempi da cercare, delle personalità da mettere in luce per chiarire un atteggiamento che si possa definire 'realista', e suggerirci una lezione, si è caduti spesso nel generico: sul fondamento di una attribuzione di realismo, artisti come Masaccio, Raffaello, Goya, Chardin, Corot, le personalità più eterogenee, le epoche più differenziate, sono state semplicisticamente opposte in blocco all'arte moderna. Eppure già la critica italiana più avveduta — e sarebbe assurdo negarne l'autorevolezza definendola semplicisticamente 'critica borghese' — ha già stabilito in proposito delle distinzioni che noi possiamo accogliere senz'altro inserendole in una nostra concezione generale dei fatti e della storia. Per quanto riguarda il sorgere del realismo moderno dovremmo rivolgere un'attenzione tutta particolare, come uno storico eminente ha indicato, al sorgere improvviso dell'arte del Caravaggio, e conseguentemente della grande pittura europea del '600.

È col Caravaggio che si manifesta e si afferma nella maniera più esplicita la soggettività della creazione artistica. Io suppongo che questo termine di 'soggettività' ha fatto paura a molti di noi. Eppure sarebbe stato possibile approfondire e chiarire la portata di questo termine, individuarne il carattere progressivo dal punto di vista dell'interpretazione

del mondo, del rapporto dell'uomo rispetto alla natura e alla società. *Dialogo fra astratto e concreto*
 Questo soprattutto dobbiamo mettere in evidenza: il carattere di realtà, di rispondenza della visione pittorica rispetto alla visione reale nell'opera di un Caravaggio o Velazquez o Goya o Courbet non consiste in una vera e propria volontà di oggettivazione. Come osservavi giustamente, tale oggettivazione ha senso in relazione con la fede in una esistenza immutabile e fissa dell'oggetto, in una funzione in qualche modo religiosa o per lo meno in una visione idealizzata del mondo, come era per esempio in Raffaello o Tiziano. Dal '600 in poi, parlerei, piuttosto che di oggettività, di 'verità' della visione pittorica.

Questa verità è raggiunta proprio in funzione di una chiarificazione, di una precisazione del rapporto soggettivo fra l'artista e la realtà. Questo rapporto diventa sempre più diretto, senza che uno schema ideale venga ad interpersi fra l'artista e la realtà. Fra i due termini di tale rapporto, l'equilibrio si manifestò subito, fin dall'inizio, quanto mai instabile. Fin da allora ci fu chi portò tutto il peso da una parte sola, fin da allora ci fu chi interpretò la libertà dell'artista come arbitrio soggettivo ed elucubrazione fantastica: l'Arcimboldi, per esempio. Ma furono casi eccezionali, quei casi che oggi sono diventati la norma.

Secondo me quello che mantenne viva per tre secoli la responsabilità di una visione ed interpretazione del mondo esteriore fu l'inserzione dell'opera d'arte entro un nesso sociale, il legame che gli artisti tennero a mantenere con il resto degli uomini, senza che passasse loro per la testa che una condizione di isolamento potesse essere ragione di compiacimento e di privilegio. Se è vero che artisti come Goya o Daumier conobbero la solitudine, fu certo per soffrirne, e la loro opera servì loro per sfuggire ad essa. Ciò che fa la sostanza del carattere reale della rappresentazione pittorica dal '600 in poi, è una soggettività strettamente connessa con una responsabilità sociale, avessero o no gli artisti coscienza di tale responsabilità. Con l'arte moderna — e non con gli Impressionisti, badate bene, secondo me ingiustamente condannati, ma soprattutto col sorgere del Cubismo — questa responsabilità si frantuma. Mi ha sempre fatto impressione leggere di Picasso, che alla sua prima mostra Cubista guardava compiaciuto i visitatori inveire, stupirsi o ridere. Considerate invece quanto gli Impressionisti fossero preoccupati di ottenere un consenso, e quanto soffrissero dell'incomprensione generale.

ASTRATTISTA I. — Ah, Picasso! Ma insomma, lo assumete come dei vostri oppure lo ripudiate?

REALISTA — Come fare delle catalogazioni che vi permettano di metterci in imbarazzo? Secondo me, egli porta il peso di grosse responsabilità. Ma quello che non può non suscitare profonda simpatia è che, sul punto di tagliare ogni rapporto e chiudersi in un pacificato isolamento, non fa mai il passo decisivo. Osserva come, giunto col Cubismo sintetico di dopo il '10 ai limiti dell'astrazione pura, egli si tira subito indietro e si mette

Dialogo fra astratto e concreto sulla strada che lo porterà a 'Guernica'. Invece un Mondrian, dai suggerimenti del Cubismo, prende lo spunto per diventare il gran prete della solitaria religione astratta.

Ecco cosa significa per me il realismo: reintrodurre nella soggettività della creazione l'istanza della socialità. Solo così la forma può riacquistare una necessità espressiva e di struttura, non lambiccandosi con idee di assoluto e di perfezione più o meno geometrica. Per un artista moderno l'intuizione poetica non può definirsi che in un rapporto diretto fra l'interiorità della fantasia creatrice e la realtà. Se questo rapporto si è disintegrato, ciò è dovuto all'assottigliarsi progressivo, fino all'annullarsi, di una responsabilità del rapporto sociale. Tale rapporto, come ho detto prima, è quel dato di natura inerente all'uomo, che ci fa partecipi della natura stessa: esso istituisce nell'artista, in funzione di soggettività creatrice, quel mezzo termine fra l'interiorità e la natura, che offre all'intuizione poetica una libertà di scelta e di inflessioni che è, questa, la vera libertà dello spirito: il vostro meccanicismo psicologico, nonché libertà, è la prigione più abominevole, una schiavitù oscurantista.

INTENDITORE - Tu poni però un problema che non è più soltanto quello della creazione individuale. Si può ritrovare una funzione sociale per pura forza di volontà individuale? Oppure è una questione che investe le istituzioni stesse dell'attuale società? Un regista cinematografico trova molto più facilmente tale funzione sociale, per il carattere stesso dell'insieme di istituzioni in cui opera. Voi pittori siete tagliati fuori.

REALISTA - Ma appunto una funzione del movimento realista, è anche quella di realizzare progressivamente tali istituzioni.

ASTRATTISTA I. - Sì, siete stati fra le mondine, poi avete esposto e venduto le vostre opere alla clientela dorata di Roma o Milano.

REALISTA - Queste sono polemiche spicciole. Certo ci troviamo ad operare fra le continue contraddizioni di una struttura sociale che non asseconda certo la nostra opera. I primi rapporti, però, li abbiamo stabiliti, questo è importante. La nostra forza sta nella carica di avvenire della nostra posizione.

ASTRATTISTA I. - Sarebbero poi da vedere e giudicare i risultati, la forza di persuasione poetica delle opere. Nella nostra discussione sull'arte astratta si sono chiarite delle contraddizioni, che noi non ci nascondiamo. Il nostro assoluto sarà pure illusorio, come voi dite. Ma la tensione che noi mettiamo per concretizzare tale illusione è pure un motivo di attrito poetico. Troppi di voi invece operano come se non conoscessero alcun contrasto.

REALISTA - Non lo nego, ma la nostra discussione verte sulla giustificazione teorica del nostro operare. Se sono realista è perché da questo punto di vista sono convinto che la nostra posizione supera delle contraddizioni per voi insolubili. Il puro attrito poetico, come dici, non giustifica l'accettazione di tale impossibilità di soluzione: finite col non cercarle

più, le soluzioni in cui da principio credevate: e l'intuizione poetica si scioglie in pura e semplice maestria. Noi, certo, siamo meno bravi di voi. Ma la difficoltà di risolvere i nostri contrasti è per noi una testimonianza della loro autenticità. *Dialogo fra astratto e concreto*

Non vorrei però portare ora la discussione, cominciata sull'arte astratta, sul realismo. Magari sarebbe meglio riservarsi per altra occasione di incontro.

Lando Landini

Ottobre 1954.

ACETILENE

XI.

Acropoli.

L'ospitalità della quale ho sin qua abusato in questa nobile sede e che per discrezione ovvia dovrà un giorno finire mi ha, tra altri utili effetti, avvezzato alla moderazione che una natura fondamentalmente villana non avrebbe favorito.

Avvenimenti perciò estremamente volgari, bestialità somme, villanie non di villa ma di ospizio e di riformatorio, devono per forza rinunciare al loro riscontro su questo tacuino che, per essere pubblico e in compagnia gentile, non può tramutarsi in un ammorbante elenco di casi delittuosi.

Del resto a che pro? A giudicare dei risultati che ottengono denunce, avvertimenti, impennate polemiche assai più autorevoli di quanto non sarebbero se promosse da chi sorveglia questa povera fiammella d'acetilene e su fogli di partito e di diffusione più vasta e frequente e quindi più adatti a fomentare scandali, c'è solo da concludere che il tempo lavora alla svelta per la 'finale crevaison grenouillère' della quale favoleggiò James Ensor.

Basta il diverso tono col quale una volta si sentiva dire 'è la corruzione', cioè di deplorazione e di non compatimento e quello invalso di constatare la stessa situazione ma come per un fatto inevitabile e così ovvio da non meritare che una complice occhiata, per accorgersi di questo precipitare.

So assai bene che lazzi suscitano queste osservazioni tra chi, profondamente convinto di vivere in compagnia d'assassini, vi associa il suo distacco e la sua assoluzione: lavarsene le mani è pur sempre partito che giova all'apparente nettezza personale... tanto si sa che alla lunga la virtuosa Giustina sarà sfondata da un fulmine divino e che il dottor Rodin verrà invece nominato archiatra dello Zar!

A questo punto, essendo la citazione da De Sade un po' forte per gli occhi puritani che ci leggono, qualcuno potrebbe chiedere quale offesa abbia patito la mia persona o d'un mio amico, quale nuova ingiuria sia caduta sull'umanità per farmi assumere un tono apocalittico.

Oh, niente, ho letto soltanto su un foglio stampato ieri che il Partenone 'è la visione di uno scultore, di uno scultore astratto'.

'Soltanto?, non astratto-concreto?'

'No, no, astratto...'

'Ma senza nemmeno un po' di figurativo?'

'No, astratto'.

Dopo di che, come dice l'ottimo Alberto Sordi nel mai abbastanza lodato film 'I Vitelloni'... 'tutti a ffa' er bagno'...

Favoletta morale.

'Sono sadica' dice la giovane pittrice tormentando una collana fatta con dei chiodi arrugginiti... 'sadica ed esistenzialista...' dice, 'e spremo dai miei tubetti il disprezzo per l'umanità...'

Ha dei gravi fastidi, la giovane, dei conti arretrati, la casa senza bagno e idee imprecise sull'esistenzialismo.

Il vecchio ingegnere l'ascolta, ripensa agli anni andati, Ponti e Strade, Ponti e Strade. Fu all'isola di Bali, in Cina, a Canton, astucci d'oro, pietre dure... Ha in villa un baule di 'sarong', casse di stampe giapponesi, fotografie di supplizi, le pipe per l'oppio...: adesso si alza all'alba e, travestito da saggio, esce pei suoi appezzamenti. 'To', un ragno, una goccia di rugiada, il sole che sorge...' in cuore un solo profondo orgoglio, di non aver mai fatto nulla che non gli tornasse d'immediato vantaggio.

Per un attimo pensa d'abbandonarsi per la china della bontà, chiedere prezzi, fare acquisti inutili, odiosi. In fondo potrebbe farlo, sono così disperati quegli occhi, così povera cosa è quel collo con la pelle d'oca nella collana di chiodi arrugginiti!... Ma l'attimo passa, il vecchio cuore dell'ingegnere ha resistito.

'Un cuore di giada' pensa il dott. prof. ing. cav. di gr. Cr. e Primo Presidente del Consorzio Autostradale, e s'accomiata cortesemente.

'Tornerò' dice, con la certezza che non ripasserà mai più da quelle parti. Infatti esce, scivola e finisce sotto un camion che lo riduce una frittata. Eccolo lì il suo cuore ancora palpitante, nerastro, ripugnante. Non era di giada.

Vanvera.

Se io fossi il direttore d'un grande quotidiano e il corrispondente da Parigi mi dicesse nel suo 'servizio' che il vivente pittore Tirabassi discende da Piero della Francesca e poi che 'Cézanne è la chiave di tutta la pittura moderna...' gli farei una telefonata sfottente e lo restituirei alla cronaca nera, magari con un appannaggio speciale.

Questo non accadrà mai perché non ho più tempo di diventare direttore d'un grande quotidiano ma, da privato cittadino, esprimo lo stesso il mio rammarico per il reiterarsi di questi casi angosciosi d'incultura e di provincialismo.

Purtroppo Cézanne è da un pezzo, sempre per gli incolti ed i provinciali, non solo la chiave di cui sopra ma anche della pittura effettuata assai prima che egli nascesse: abbiamo così un Cézanne padre di Goya del Greco e di Tintoretto e persino del Carpediem, un artista che mi sono inventato io, tra Hodler e il Cenacolo de' Vezzani con qualche influenza vietnamita e quel tanto di polonese che basta a pepare il ciclo.

C'è poco da scherzare: ho buttato l'occhio su un disegno che puerilmente stava menando per il Louvre una discepola indiana da 'La deposizione' di Tiziano, il quale disegno era la proiezione evidente del disordine mentale della poveretta la quale, fedele a qualche imparaticcio scolastico e fresca d'una mostra sezanniana all'Orangerie aveva 'schematizzato', 'cubisteggiato', reso difforme e risibile, insomma, il suo penso nella ricerca dei 'piani conduttori' delle 'direzioni generali', delle 'triangolazioni essenziali' come se non davanti le stesse quel che s'è detto ma un ammasso di scatolette e di spaghetti.

Gente che passava disse 'sembra un Bosshard'...

No, non sembrava un Bosshard ma mi colpì il paragone che ben due volte avevo udito da altra gente straniera, all'Orangerie, davanti alle 'Grandes baigneuses' di Cézanne. Tanto per rammentare che tra Tiziano e Bosshard esiste una profonda zona di stupidità della quale il Maestro di Aix è il fulcro incolpevole per colpa dei suoi esegeti ciechi e tuttavia docenti.

Del resto a che continuare a stupirsi? È nostro costume giornalistico e frequente di apparentare questo e quel pittore vivente nientemeno che a Goya o al Greco magari dai medesimi che ben si guarderebbero dal misurare una novelletta, un elzeviro, coi chilometri di Shakespeare o di Goethe.

Costume nostro e di altrove: non ho letto proprio ieri su 'Arts', il giornalotto che non fa testo ma lo fa perché ogni tanto i Nostri lo citano come se fosse tutta manna, a proposito dell'ultima mostra parigina del giapponese Foujita che... 'son maniérisme rappelle celui du vénitien Carlo Crivelli'?

Sempre in oriente, no? Perché scandalizzarsi ancora in un'aria ormai tutta infetta dei paralleli Bosch-Chagall, vetrata gotica all'ingrosso - Rouault, Rouault il saccheggiatore, il gonfiatore fino all'estremo del tedio di alcune intuizioni preziose di Gustave Moreau?

Per niente ammirati dei modi per stornare la verità seguiti dai responsabili delle scritte che informano i turisti sulle pareti e nei cataloghi dei musei di Parigi, abbastanza edotti su certi fenomeni per considerare pedestre, inadeguata, l'attuazione dei reparti Cubismo e Surrealismo al Museo d'Arte Moderna, come non trattenere le risa, per dirne una, davanti al cartellino che accompagna un 'foulard' colorato nella bacheca dedicata a Maurice Denis e che suona: 'vers 1880 Maurice Denis s'inspire des harmonies de couleur des batiks javanais alors peu connus en France. Comparer les tissus de cette vitrine avec les « Muses » et le « Portrait de la Famille Mellerio » de Maurice Denis exposés dans cette salle'?

Ora, chiunque conosca questi due quadri del gentile pittore capisce che tutto sono fuorché influenzati dai 'batiks' e sarebbe troppo lungo il dimostrarlo a chi non vede nulla e tanto meno i batiks.

Purtroppo altri cartellini rammentano la debolezza teorica del Denis. 'Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées' e che non significa assolutamente nulla, è consiglio suo ma significherebbe altrettanto nulla se invece suonasse: 'Se rappeler qu'un tableau, avant d'être une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées, est essentiellement un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote'.

È tuttavia increscioso il vedere come siffatte contrarie proposizioni destituite di senso, strette parenti delle discusse precedenze tra uova e galline, possano continuare a nutrire le animosità di tanti begli ingegni nelle opposte ridotte formalistiche e contenutistiche.

Le origini.

A detta dei più fu un sentimento di folle nazionalismo, uno spirito regionale aberrante, il campanilismo più vieto e circoscritto, a far congetturare che gli avi di Paul Cézanne ripetessero nome ed origine dal paesetto di Cesana in Piemonte o da Cesena, Cesenatico o da altro luogo prossimo a Venezia dove visse un pittore Sezanne.

Era un po' una mania del tempo fascista e ricordo un giuoco che si faceva allora nelle caserme della M.V.S.N. di trovare origini italiane a stranieri illustri.

Budellari - Baudelaire, Rambaudi - Rimbaud, Vellano - Verlaine, Grosso - Grosz, Manno - Mann, Manetti - Manet, Degasperi - Degas, Rudinì - Rodin, Bordello - Bourdelle, Bracco - Braque, Del Fico - Dufy, Del Prete - Dupré (italiano); paragoni un po' stiracchiati per lo più, a volte azzeccati, ma Cesana per Cézanne non ci era mai venuto in mente, tanto più che ci pareva naturalissimo che Cézanne potesse essere riferito al paese di Sézanne che è sulla strada da Parigi a Bar-Le-Duc, con una bella chiesa del XV^o secolo e un hôtel 'de la Femme sans Tête'.

Altri luoghi di Francia che possono interessare agli studiosi delle origini di famiglie illustri nei riguardi delle discipline che ci sono care sono:

Barr (B. Rhin), i vari Beaumont, Bordeaux, Bourget (Le) (Seine), Brantôme (Dordogne), Briançon (H. Alpes), Caudillac (Gironde), Cambronne (Oise), Carpe Diem (Grotte de) nei pressi di Périgueux, Condom (Oise), '... Bossuet fut, pendant deux ans, évêque de Condom, mais ne prit pas possession de son siège...', Crémieu (Isère), Fargues (église gothique et cimetière fortifié), Fresnay-sur-Sarthe (Sarthe), Gavarnie (H. Pyr.), Genêts (Manche), Granville (Manche), Houdan (S. et O.), Lapalisse, Latour d'Auvergne, Laval (Mayenne), Matha (Ch. Mar.), Mauriac (Chantal), Milly (S. et O.), Oudon (L. Inf.), Paulhan (Hérault), Pomponne (S. et M.), Prades (Pyr. Or.), Praz (Le) (station de sports d'hiver), Ravel (P. d. D.), Redon (I.-et-V.), Rougemont (Yonne), Toulouse (H. Gar.), Troyon (Fort de), Vernet-les-Bains (Pyr. Or.) ecc.

Italo Cremona

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM: *A Catalogue of Italian, French and Spanish Paintings* (s. d., ma 1954).

È il primo volume dedicato ai dipinti di un museo che deve il suo nucleo più rilevante ai fondi messi a disposizione dal Hearst e all'attività critica e organizzativa del Valentiner.

Fra i migliori quadri italiani citiamo i due pennacchi con 'Angeli', assai vicini a Duccio (1); il pannello del Maestro del Bambino Vispo (10); la 'Madonna fra due Santi' di Luca di Tomé (4); l'Adorazione dei Pastori di Bonifacio (20); il piccolo Correggio giovanile che fu già del Fairfax Murray (21); la 'Madonna fra due Santi' firmata da Paris Bordone (23); l'Adultera di Rocco Marconi (22); lo stupendo 'San Giovanni nel paesaggio' del Moretto, già nella collezione Bondi a Vienna (24); la 'Cena in Emmaus' dell'Empoli (34); la bella 'Madonna' del Caracciolo che fu già di H. Voss (37); un'eccellente 'Berenice' dello Strozzi (38); il ritratto grande della serie 'Borro' attribuito al Bernini, ma probabilmente del Sacchi (40); tre tipici esempi di Salvator Rosa (42-44); un notevole Magnasco (50); un 'Coli e Gherardi' (46); un bel Pannini e un bel Carlevarijs.

C'è tuttavia da rilevare alcune definizioni intenibili, come il Giovanni del Biondo (5) che non è tale, al pari dell'Andrea di Giusto (9), del Domenico di Michelino (12), troppo ridipinto per poter recare un nome certo, del Dario da Treviso (13), del Solimena (48), del ritratto del Lotto (18) che è di mano nordica, probabilmente del Calcar; del Jacopo Bassano (23) che è soltanto di lata discendenza; del Veronese che non è 'modello' ma copia; della bellissima 'Madonna con l'Angelo custode' che non è del Piazzetta, ma del Tiepolo giovine come fu già rilevato dal Morassi. Precisazioni caratteristiche si possono anche fare sulla 'Madonna' (15) di Scuola del Botticelli, che è un tipico Jacopo del Sellajo e sul 'Trionfo di Mardocheo' (31) che non è dello Zucchi, ma di Andrea Boscoli. È poi un errore designare dal 'Maestro della Coronazione degli Innocenti' la 'Madonnina' n. 11, giacché la 'Coronazione degli Innocenti' appartiene al Maestro talora denominato dalla 'Madonna Strauss', talora dalla 'Annunciazione dell'Accademia', mentre il dipinto di Los Angeles rientra sicuramente nel gruppo del Maestro detto del 'Giudizio di Paride del Bargello', un delicato 'internazionalista' del Nord d'Italia attivo in Toscana e per il quale è stata proposta anche una possibile identificazione con 'Cecchino da Verona'. Sul problema esiste una ricca letteratura che il presente catalogo ignora.

r. l.

ROBERTO LONGHI

GIOVANNI SERODINE

Un volume di pp. 80, con 33 tavv. in nero f. t. e 3 a colori, rilegato in tela, sopraccoperta illustrata. L. 3.500

Animatore instancabile e acuto interprete delle vicende caravaggesche fin dal loro riproporsi all'interesse degli studiosi, Roberto Longhi scrive con questo *Serodine* un'altra pagina fondamentale nel gran libro della pittura 'lombarda' in Roma nel primo Seicento. Il volume, corredato di esaurienti cataloghi critici, di nuovi documenti e di una scelta bibliografia, si pone inoltre quale perfetto esemplare di quei moderni criteri nel campo delle 'monografie' che oggi sembrano spesso malamente orientati.

BERNARD BERENSON

I PITTORI ITALIANI DEL RINASCIMENTO

Un volume in 4°, di pp. 252, con 400 ill. in nero e 18 tavv. a colori f. t., rilegato in tela, sopraccoperta a colori. L. 4.500

La ristampa dell'opera di Bernard Berenson, nella mirabile traduzione di Emilio Cecchi completamente riveduta, vuole essere un omaggio a un testo fondamentale per la storia dell'arte, qualora a giustificarla non bastasse, con il vasto e stupendo corredo di oltre quattrocento illustrazioni, la sua sempre vivace attualità. Questo volume non ha dunque bisogno d'essere presentato: come quelli del Burckhardt e del Wölfflin è ormai da considerarsi un 'classico' della critica figurativa.

HANS TIETZE

I TESORI DELLE GRANDI GALLERIE NAZIONALI

Un volume in 4°, di pp. 180, con 295 ill. in nero e 25 tavv. a colori f. t., rilegato in tela, sopraccoperta a colori. L. 5.500

Il volume di Hans Tietze riveste un carattere di assoluta novità destinato a suscitare un vivo interesse per la 'storia' delle più famose collezioni di pittura. L'origine delle diverse Gallerie, i loro sviluppi, i loro arresti, gli acquisti e le perdite, le traversie subite nei secoli: tutto è citato e raccolto in un testo appassionato e limpido guidato da un profondo amore per l'alta poesia di codesti 'tesori'. I capolavori sono poi illustrati, con scelta felicissima, da una serie di riproduzioni che accompagnano e spiegano i relativi passi del testo in note accurate di carattere storico e di informazione essenziale.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

SANSONI FIRENZE